Schlesingersche Musik-Bibliothek

Meisterführer No. 1

Beethoven

9 Symphonien

Pochhammer





Schlesinger'sche Musik-Bibliothek

Meisterführer

Einführungen in das Schaffen einzelner Tonmeister

1. **Beethoven**, 9 Sinfonien (Pochhammer)
2. **Wagner**, Der Ring des Nibelungen (Vademecum von Smolian)
3. **Brahms**, Sinfonien und Serenaden
4. **Bruckner**, 9 Sinfonien
5. **Wagner**, Der Ring des Nibelungen (Pochhammer)
6. **Strauss**, Sinfonien und Tondichtungen
7. **Wagner**, Opern
8. **Liszt**, Sinfonische Dichtungen
9. **Strauss**, Musikdramen
10. **Mahler**, Sinfonien

11a/b. **Wagner**, Musikdramen

12. **Beethoven**, Streichquartette (Riemann)
13. **Schumann**, Sinfonien u. a.
14. **Tschaikowsky**, Orchesterwerke
15. **Mozart**, Meisteropern
16. **Reger**, Orchesterwerke

Jeder Band geschmackvoll und dauerhaft eingebunden





Meisterführer Nr. 1

Beethoven's Symphonien

erläutert mit Notenbeispielen

von

G. Erlanger, Prof. Dr. Helm, A. Morin, Dr. Radecke,
Prof. Sittard und kgl. Musikdirektor Witting

nebst einer Einleitung:

Ludwig van Beethoven's Leben und Wirken

mit besonderer Berücksichtigung

seines Schaffens als Symphoniker

von

A. Pochhammer

BERLIN
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
(Rob. Lienau)
Wien. C. Haslinger qdm. Tobias

Inhalt

Ludwig van Beethoven's Leben und Wirken.

Mit besonderer Berücksichtigung seines Schaffens als Symphoniker.

Der Leser versetze sich mit uns in die Zeit des alten Kurfürstentums Köln, in welcher zu Bonn der Grossvater und Vater unseres Beethoven als Musiker, jener von 1761 ab als Hofkapellmeister (gest. 1773), dieser (gest. 1792) als Sänger der kurfürstlichen Kapelle lebten. Im Hause des „Vater Johann van Beethoven", der moralisch nicht sehr hoch gestanden hat, weil er sich in späteren Jahren seines Lebens durch Trunksucht um Verdienst und Ansehen brachte, herrschte beständiger Geldmangel, sodass der kleine Ludwig, der am 16. Dezember 1770 das Licht der Welt erblickte, schon früh von seinem Vater, der die Begabung des Knaben wohl merken mochte, zum Klavier- und Violinspiel mit Strenge angehalten wurde, um in ihm möglichst rasch eine Erwerbsquelle zu haben. Ohne Thränen soll dieser Unterricht nicht immer abgegangen sein, wie Augenzeugen berichten. Während der Vater die musikalische Erziehung seines Sohnes leitete, wurde auf die Allgemeinbildung des Knaben nicht das nötige Gewicht gelegt, denn schon vor dem 13. Lebensjahre verliess Ludwig mit Volksschulbildung und ein wenig Lateinkenntnis die Schule. Erst als Mann, als welcher er manches positive Wissen nachholte, hatte er eine anständige

Handschrift; doch die Orthographie und Interpunktion, wie auch der Styl — sowie sein Rechnen — waren mangelhaft. So wurde die ganze Ausdrucksfähigkeit auf die musikalische Entwickelung des Knaben zusammengedrängt, dessen Wesen als scheu und wortkarg geschildert wird. Mit grosser Liebe scheint Beethoven an seiner Mutter gehangen zu haben, die jedoch schon 1787 starb.

Der Musikunterricht des Vaters wurde im Jahre 1779 durch den des Tenoristen Tobias Friedrich Pfeiffer, der ein guter Klavierspieler gewesen sein soll, ersetzt, ein Unterricht, der jedoch weder regelmässig noch systematisch gewesen zu sein scheint, denn es wird berichtet, dass manchmal nachts, wenn Pfeiffer mit dem alten Beethoven aus dem Weinhause kam, Ludwig aus dem Bette geholt wurde, um unterrichtet zu werden. Mehr förderlich, wenn auch nicht von nachhaltigem Einfluss, war wohl der Unterricht, den ihm der kurfürstliche Organist van der Eden im Orgelspiel, wahrscheinlich auch ein wenig in der Komposition, erteilte. Doch erst der Nachfolger des alten van der Eden: Christian Gottlob Neefe, der als Organist ebenso wie als Tonsetzer sehr angesehen war, hatte als Klavier- und Orgellehrer Bedeutung für die musikalische Entwicklung des Knaben (1781). Neefe hatte sich an der Schule Carl Philipp Emanuel Bach's gebildet und diese in Verbindung mit den Prinzipien der Lehrbücher Marpurg's und Türk's war auch für die Studien Beethoven's in Klavierspiel und Theorie maassgebend. Johann Seb. Bach's „Wohltemporiertes Klavier“ war vor allem das Übungsmaterial, welches der Elfjährige schon beherrscht zu haben scheint, wie eine Notiz in C. F. Cramer's „Magazin der Musik“ zeigt: „Louis v. Beethoven . . . . . ein Knabe von 11 Jahren und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt und um alles in allem zu sagen: er spielt grösstenteils das ‚wohltemporierte Klavier‘ von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben . . . .“ Die

Kompositionen Beethoven's beurteilte Neefe als Anhänger des alten Styls ziemlich streng.

Mit $11^1/_2$ Jahren vertrat der junge Beethoven schon seinen Lehrer, der verreisen musste, in der Eigenschaft als Organist, und mit 12 Jahren finden wir ihn als „Cembalisten" d. h. Begleiter am Klavier, in den Theaterproben, was ihm gewiss in vieler Beziehung sehr förderlich war; im nächsten Frühjahr versah er die Stelle eines zweiten Hoforganisten.

Der Bericht über ihn (Kurfürst Max Friedrich war gestorben und sein Nachfolger Max Franz liess sich Bericht über jedes Kapellmitglied geben) lautet:

sub 14 des Registers:

„Ludwig van Beethoven, ein Sohn des .... Beethoven sub No. 8, hat zware kein Gehalt, hat aber wehrend der Abwesenheit des Kapellen-Meisters Luchesy die Orgel versehen; ist von guter Fähigkeit, noch jung, von guter, stiller Aufführung und arm",

worauf Beethoven-Sohn neben Neefe mit 150 Florins Besoldung als zweiter Organist bestätigt wurde. Der „Vater Beethoven" kommt in besagtem Bericht nicht so gut weg, denn seine Stimme taugte nichts mehr, und das Laster des Trinkens machte ein günstiges Urteil über seine „Aufführung" unmöglich. Sehr natürlich ist es, dass die drückenden pekuniären Verhältnisse der Familie Beethoven's, die ständig Zuwachs erhielt, besonders aber das Beispiel des Vaters auf Ludwig's empfängliches Gemüt nicht ohne Einfluss blieben: der Ernst des Lebens trat früh an den Knaben heran, und das war wohl die Ursache, dass wir aus seiner Jugendzeit nichts von übermütiger Knabenhaftigkeit an ihm wissen. Neben Orgel und Klavier vernachlässigte Beethoven auch das Violin- und Bratschenspiel nicht, worin ihm Franz Ries weiterhalf.

Im Jahre 1787 wurde der Jüngling nach Wien geschickt, wo er mit Mozart in Berührung kam und von diesem einige Stunden erhielt. Doch im Grossen und Ganzen

war diese Reise ohne einen wesentlichen künstlerischen oder pekuniären Erfolg. Missmutig und niedergeschlagen — seine Mutter war unterdessen gestorben — kehrte er noch in demselben Jahre nach Bonn zurück.

Da fand der Mutterlose die Familie des verstorbenen Hofrats von Breuning, die sich in liebevoller Weise seiner annahm. Frau v. Breuning sorgte mütterlich für ihn, dessen Gesichtskreis sich im Verkehr mit der Familie auch insofern erweiterte, als er mit den Kindern des Hauses Litteratur-Studien trieb.

Einen anderen Gönner hatte Beethoven an dem Grafen Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein gefunden. Der Graf, selbst ein guter Spieler, war von den Kompositionen und dem Spiel Beethoven's so begeistert, dass er diesen nicht nur zu seinem Freund und steten Begleiter machte, sondern ihn auch in sehr diskreter Weise unterstützte. Waldstein, der Beethoven unter anderm einen Flügel schenkte, mag auch dadurch auf ihn Einfluss gehabt haben, dass er ihn oft zum Phantasieren aufforderte oder anregte, wodurch sich die angeborene Fähigkeit Beethoven's im Extemporieren entschieden weiter entwickelte. 1789 erhielt Beethoven in dem von Kurfürst Max Franz begründeten National-Theater Beschäftigung als Bratschist unter Leitung des Kapellmeisters Reicha. Im November 1792 sodann begab sich Beethoven, unterstützt vom Kurfürsten, dem Bruder Kaiser Joseph's II., nach Wien, um dort noch einmal Studien bei Haydn — Mozart war im Jahre vorher gestorben — zu machen. Beethoven selbst hat später oft geäussert, dass sein erster Unterricht hätte besser sein können. Nun war er bei dem damals angesehensten Tonsetzer, bei Joseph Haydn; aber was er speziell bei Haydn wollte, fand er bei ihm nicht. Denn Haydn nahm es mit dem Korrigieren der Studien, die Beethoven im Kontrapunkt und dessen angewandten Formen hauptsächlich zu machen beabsichtigte, nicht sehr genau, und Johann Schenk, der nachmals berühmte Komponist des „Dorfbarbier“, fand unverbesserte Fehler in den Studien-

Heften Beethoven's, worauf Schenk auf Bitten Beethoven's als Superrevisor seiner Aufgaben fungierte, während der Unterricht bei Haydn bis 1794 fortdauerte. Trotzdem ist nicht anzunehmen, dass der Jünger von seinem Meister mithin nichts profitiert habe, denn das Schaffen und der Einfluss eines Geistes wie Joseph Haydn, dessen sonnendurchglänzte, naiv-frohsinnige Kompositionen eine Formvollendung zeigen, die gegen die frühere Zeit einen gewaltigen Fortschritt bedeutet, und dessen Instrumentationstechnik nicht minder einen Markstein für alle Zeiten bildet; — das Schaffen und Lehren dieses Mannes hat sicherlich auch auf Beethoven gewirkt. Anfang 1794 verliess Haydn Wien, um nach London zu gehen, und an seiner Stelle leitete Johann Georg Albrechtsberger, der als Theoretiker bedeutendes Ansehen genoss, die Studien Beethoven's. Die noch vorhandenen Autographen jener Zeit geben uns ein Bild des Unterrichts, der mit der unter Haydn noch nicht vollendeten Anweisung im einfachen, strengen Kontrapunkt begann und mit vielstimmigen Kanons und Fugen ungefähr im Mai 1795 schloss. Bei Antonio Salieri hatte Beethoven nebenbei Unterweisung in der Technik dramatischer Gesangskompositionen gesucht.

Die Lebensstellung Beethoven's verbesserte sich allmählig, denn als Schützling Waldstein's und Schüler Haydn's öffneten sich ihm die besten Kreise, und mit seinen Erfolgen verbesserte sich auch seine pekuniäre Lage. Die öffentlichen Erfolge Beethoven's datieren aus dem Jahre 1795, da er als op. 1 Klavier-Trios und Klavier-Sonaten (Haydn gewidmet) herausgab, und, nachdem er sich in den Salons seiner Gönner schon als tüchtigen Klavierspieler gezeigt hatte, als solcher mit dem Vortrag seines C-dur-Konzertes (damals noch Manuskript) an die Öffentlichkeit trat.

Ehe wir auf die kompositorischen Leistungen Beethoven's eingehen, sei uns, um jene Darstellung später nicht zu zerreissen, vorerst eine kleine Abschweifung auf Beethoven als Klavierspieler gestattet, umsomehr, als die Erscheinung

unseres Künstlers als Virtuose eine eigenartige und immerhin bedeutende war und zur Gesamtcharakteristik Beethoven's einen nicht unwesentlichen Beitrag liefert.

Wenn die Berichte aus den Jahren 1791—92 Beethoven's Spiel zwar originell, oft aber auch hart finden, so mag das mit dem Orgelspiel zusammenhängen. Die Zeit von 1795—1802 wird als die Blütezeit des Beethoven'schen Spiels bezeichnet, dem Czerny z. B. „ungewöhnliche Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit“ nachrühmt. Derselbe Gewährsmann sagt: „Beethoven war in seiner Blütezeit einer der grössten Pianisten und im Vortrage des gebundenen Spiels, im Adagio, in der Fuge und besonders in der Improvisation unübertrefflich, so wie die durch ihn erfundenen Schwierigkeiten damals eben so viel Staunen erregten, wie jetzt jene Liszt's und Thalberg's.“ Neben den Vorzügen seiner Technik in schnellen Sätzen wird immer wieder in allen Berichten auf einen ganz eigenartig gesangvollen Vortrag langsamer Sätze hingewiesen. In den Jahren 1803—14 nehmen die pianistischen Fähigkeiten Beethoven's, welcher in dieser Zeit das Tempo rubato immer mehr bevorzugt, allmählich ab; ausserdem stellte sich, infolge eines Ohrenleidens, Undeutlichkeit in den Allegro-Sätzen ein, wie ja überhaupt das öffentliche Auftreten Beethoven's immer seltener und schliesslich zur Unmöglichkeit wurde. 1814 trat Beethoven zum letzten Male als Pianist öffentlich auf (1815 begleitete er noch einmal in einem Konzert die „Adelaide“). Das Spiel des kranken Meisters war infolge der Harthörigkeit in den zwanziger Jahren (1821—25), aus denen einzelne Zeugen berichten, entweder unhörbar, oder so stark, dass es „20—30 Saiten gewöhnlich büssen mussten.“

Von einer Virtuosen-Dressur, wie wir sie heutzutage — leider! — kennen, war bei Beethoven niemals die Rede. Sein Spiel kam aus dem Innern heraus und war launisch, d. h. nicht ein Mal wie das andere Mal. Als unübertroffen, bis selbst in die späteren Jahre hinein, galt die freie Phantasie, durch die er auch bisweilen in Konzerten glänzte und

entzückte. Beethoven vergass hierbei oft gänzlich seine Umgebung, nicht nur in kleinerem Kreise, sondern auch in Konzerten, und es kam sogar vor, dass er ungeachtet seiner Mitspieler im Ensemble oder des Orchesters sich (z. B. bei Kadenzen) in endloser Phantasie verlor. Dass Beethoven überhaupt viel Wert auf pianistische Ausbildung gelegt hat, beweist unter anderem, dass er sich lange Zeit mit dem Gedanken trug, eine Klavierschule zu schreiben.

Ehe wir uns nun der Betrachtung der Werke Beethoven's zuwenden, wollen wir auf das Schaffen des Meisters im Allgemeinen und zwar in Beziehung desselben zu seinen Studien in der strengen Schreibweise einen Blick werfen. — Albrechtsberger, als Zögling der alten Schule, legte sein Hauptaugenmerk bei der kompositorischen Erziehung seines Schülers auf die Beherrschung der Fugenform.*) Nottebohm, der eifrige und gewissenhafte Beethovenforscher, dem wir die Analysen der Skizzenbücher und Unterrichtsbücher des Meisters verdanken, schliesst aber aus den weniger sorgfältigen Exercitien in der Fugenform, die auch nicht erschöpfend in den Studienbüchern Beethoven's behandelt ist, dass sich der Unterricht zum Schluss etwas überstürzt hat. Der Schüler, den es wahrscheinlich zu eigenem Schaffen trieb, wird wohl daran Schuld gewesen sein. Der reife Künstler hat sich nie als sonderlichen Freund der strengen Form gezeigt, und selbst wo er sie meisterhaft handhabt, behandelte er sie im Sinne der alten Schule zu frei. Überhaupt hat die Kritik seiner Zeit Beethoven oft die Formenfreiheit zum Vorwurf gemacht; man würde jedoch Beethoven's Schaffen sehr falsch beurteilen, wenn man glaubte, dass er sich nicht an die Form gekehrt oder sie neuerungssüchtig durchbrochen habe. Nein, — das ist nicht richtig! Aber die Form musste sich unter Umständen Modifikationen zu Gunsten der Hauptsachen: der Gedanken, des Inhalts, gefallen lassen.

*) Kurze allgemeinverständlich gehaltene Erklärungen sämtlicher musikalischen Kunstausdrücke, Formen etc. sowie einen Überblick über die gesamte Musikgeschichte findet der Leser in dem Werkchen „Einführung in die Musik" v. Pochhammer. (Harmonie-Verlag. Berlin.) Preis Mk. 1.—.

Sobald sich aber ein Meister-Gedanke in vollster Prägnanz nur in einer gegebenen Form zum Ausdruck bringen lässt, dann hat die betreffende Ausdrucksform auch Existenzberechtigung. Ohne innere Notwendigkeit entstehen keine „Meister-Formen.“ Dann aber waren auch Beethoven's Studien im strengen Satz nicht spurlos an ihm vorübergegangen, da sie Beethoven zur Beherrschung und Bevorzugung polyphoner (d. h. vielstimmiger) Schreibweise befähigten und drängten, wenn er diese auch im Gegensatz zur alten Schule zu einer bis dahin noch unerhörten Freiheit entwickelte.

Zunächst jedenfalls kultivierte Beethoven in seinen Kompositionen ausschliesslich die freieren Formen; — erst in seinen späteren Werken finden wir Fugensätze und Kanons. Hier wäre es am Platze, auf unsere Bemerkung bezüglich des Einflusses Haydn's auf unsern Meister hinzuweisen, denn dessen freie Formen, die Rondo- und Sonaten-Form, füllten sich zuvörderst mit Beethoven'schem Geiste.

Da gerade die als opus 1 herausgegebenen Trios bedeutungsvoll und die Geburtsstätte eines späterhin für die Symphonie so wichtigen Satzes, des Scherzos sind, so wollen wir nicht ohne Hinweis an ihnen vorübergehen. Der Fortschritt, den die besagten Trios kennzeichnen, verrät schon, wenn sie auch nicht an die späteren Werke heranreichen, die Meisterhand. Vor allen Dingen ist die Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen eine höchst bemerkenswerte. Sie zeigen eine Kühnheit, einen Schwung, die dem Ganzen eine höchst charakteristische, unvergleichliche Lebensfrische verleihen. Während Beethoven's Vorgänger sich mit dreisätzigen Trios vielfach begnügen, hat Beethoven die Viersätzigkeit ausschliesslich angewandt und der dritte dieser vier Sätze ist das Scherzo, welches in diesen Trios hier zum ersten Mal in die Erscheinung tritt. Dass sich das Scherzo aus dem Menuett Haydn's entwickelt hat, ist wohl ohne Zweifel, doch unterscheidet es sich von seinem Stammvater durch den Inhalt nicht unwesentlich. Zwar hat der Frohsinn auch an seiner Wiege gestanden; doch der Froh-

sinn als Selbstzweck genügte seinem Schöpfer nicht als Inhalt: er trug noch einen Teil des individuellen „Ich" mit seinem Streben und Leben hinein. Daher die grössere Energie in den Themen der Scherzi, und die, unbeschadet um die thatsächliche Länge des Satzes, relative Knappheit in den Ausdrucksformen; daher vor allen Dingen der bedeutungsvollere Inhalt und der engere logische Zusammenhang dieses mit dem der übrigen Sätze, denen das Scherzo nicht nur als Kontrastsatz gegenüber tritt. Eine ganz besondere Bedeutung hat das Scherzo in dem angegebenen Sinne für die Symphonie gewonnen, der es Beethoven für alle Zeiten einverleibt hat. Denn für diese „Orchester-Tonbilder", solche waren es wenigstens für Beethoven, war damit ein höchst bedeutsames Element hinzugekommen. Das Scherzo erscheint uns jetzt fast unentbehrlich. — Doch zurück zu Beethoven's Leben, den wir im Jahre 1795, dem Jahre der Herausgabe seines Opus 1 verliessen.*)

In die Jahre 1796—1798 fallen Reisen nach Prag und eine solche nach Berlin, wo er vor Friedrich Wilhelm II. spielte und unter anderen mit Prinz Louis Ferdinand und den Musikern Himmel, Zelter und Fasch (dem Begründer der Berliner Singakademie) bekannt wurde. Noch konzertierte und dirigierte er bisweilen öffentlich; da tauchte ein „Gespenst", wie Beethoven es selbst nennt, in dem Leben des Künstlers auf: sein Gehör schwand. Ob dieses Leiden, wie einer der Berichterstatter erzählt, infolge einer Erkältung entsand, oder auf andere Weise, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die unsagbar traurige Thatsache selbst muss, nach seinen Briefen zu urteilen, auf Beethoven sehr deprimierend gewirkt haben. Aus dem Jahr 1801 erhalten wir den ersten authentischen Bericht darüber durch einen Brief des Meisters an seinen Freund Wegeler, in welchem er schreibt, dass seit 3 Jahren sein Gehör „immer schwächer

*) Selbstredend ist dieses Opus 1 nicht seine erste Komposition, denn seit dem Jahre 1782, bis circa 1795, ist manches erst später Herausgegebene [z. B. Sonatinen, leichte Sonaten, Klaviervariationen und Anderes] entstanden.

geworden“ sei, dass er, um Schauspieler zu verstehen, sich dicht ans Orchester anlehnen müsse und auch hohe Sing- und Instrumentalstimmen, wenn er etwas weiter entfernt stehe, nicht hören könne. In einem späteren Brief desselben Jahres schreibt er: „Du kannst kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht.“ Dann aber wieder erwachte die Energie und das Bewusstsein, dass er der Welt noch viel zu sagen habe, in ihm auf, so dass er hinzufügt: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht!“ Und das hat er gehalten, der gigantische Meister. Wie ein Sonnenstrahl fällt in diese erste, trübe Zeit seines beginnenden Leidens Beethoven's Liebe zu der jungen Gräfin Julia Guicciardi, einer Verwandten des Grafen Brunswick, in dessen Hause Beethoven befreundet war und auch Klavierunterricht erteilte. Beethoven war für Frauenschönheit und Anmut nie unempfänglich bis in seine späteren Jahre hinein; doch hier scheint es ihn tiefer getroffen zu haben. Mit der Dedikation der Cis-moll-Sonate (Sonata quasi Fantasia, op. 27) jedoch nimmt er im Herzen von der Geliebten Abschied, denn seine Wünsche haben sich nicht erfüllt. Wer von beiden zurückgetreten ist, und wann dieses Verhältnis, welches durch aufgefundene Briefe Beethoven's bestätigt ist, endete, lässt sich nur vermuten, aber nicht bestimmt angeben. [1803 war Julia die Gemahlin des Grafen Gallenberg.]

Ende 1799, spätestens Anfang 1800, war inzwischen die 1800 in Wien zur Aufführung gebrachte **erste Symphonie** in C-dur, «Grande Simfonie, op. 21» entstanden. Wenn diese Symphonie auch noch nicht eine „Beethoven'sche“ in des Wortes eigenster Bedeutung ist, so darf man dabei doch nicht vergessen, dass sich der Komponist mit ihr schon auf den geistigen und technischen Standpunkt Haydn's und Mozart's, zum Teil sogar schon über denselben, erhebt. Rein äusserlich hält er dem Namen nach zunächst noch am Menuett seiner Vorgänger fest; dann aber bereichert er den Orchester-Apparat, indem er die Alternative Mozart's und Haydn's,

Oboe oder Klarinette in: **Oboe und Klarinette** verwandelt. Er gab damit den Streichinstrumenten im Holzbläserchor ein Gegengewicht, indem so den vier Gattungen der Streichinstrumente vier der Holzblasinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott) gegenüberstehen, die jenen in allen Lagen den Gegenpart halten können. Sodann war der parallele Umfang beider Instrumente einerseits geeignet, Accorde zwischen Oboe und Klarinette zu verteilen, andererseits ergaben sich wegen der Verschiedenheit ihrer Klangfarbe, durch Gegenüberstellung ihrer Eigentümlichkeiten, für die Modulation der Klangfarbe des Ganzen wertvolle Faktoren. Diese Praxis hat Beethoven im Symphonie-Orchester beibehalten. Das Symphonie-Orchester des Meisters beschäftigt, abgesehen von den Streichern und Holzblase-Instrumenten: Hörner, Trompeten und Pauken, denen sich für die V. Symphonie ausser den soeben erwähnten noch Flauto piccolo und Posaunen und für die eine Gattung für sich repräsentierende IX.: Triangel, Becken und grosse Trommel zugesellen. Es war also ein nach unsern heutigen Begriffen in mässigen Grenzen gehaltenes, sogenanntes „grosses Orchester“. Um nun zu der ersten Symphonie Beethoven's zurückzukehren, sagten wir, dass er „dem Namen nach“ den 3. Satz noch als Menuett bezeichnet. Doch schon das Tempo *Allegro molto e vivace* und noch mehr die Tonfiguren des Satzes widersprechen dem Charakter des Menuetts, welches vielmehr schon ein veirtables Scherzo ist. In dem Bläserquartett des Trio begegnen wir schon einer Eigentümlichkeit — wenn wir es so nennen dürfen — des späteren Meisters, nämlich dem Ausruhen, dem weltvergessenen Träumen auf der einmal gefassten Harmonie, die sich in gleichbleibender Weise rhythmisch gliedert. Auch zeigt sich schon in dieser Symphonie jenes frische Zugreifen des Meisters, der unbekümmert um alles Herkömmliche der inneren Notwendigkeit gehorchend schreibt. Gleich jener Anfang mit dem kühnen Septimen-Accord (siehe Erläuterung), der die Symphonie wie eine Pallas Athene dem Haupte ihres Schöpfers überraschend, unvorbereitet entspringen lässt,

war der damaligen Zeit neu. Auch jene Adagio-Introduktion zum Finale war gegen alles Herkommen. Und wie köstlich gerade wirkt dieses „Proben" der Fittiche, ehe sich diese Personifikation der Lebenslust kraftvoll emporschwingt! Alles in Allem zeigt Beethoven sich uns in diesem Werk als der Schaffensfreudige, doch noch wenig philosophische, der, wenn er auch das Leben schon kennen gelernt hat, nicht daran zweifelt, dass er es mit lebensfrischer Energie meistern wird.

Auch jene schon bei der Besprechung der Trios angedeutete Individualisierung, — hier auf die Orchester-Instrumente angewandt — auf welche wir speziell bei der Betrachtung der V. Symphonie zurückkommen werden, finden wir in ihren Anfängen schon in der I. Symphonie, als dem Ausfluss einer Charaktereigentümlichkeit, die sich in den späteren Lebensjahren Beethoven's verstärkt. Um an den Ort zu gelangen, wo Beethoven seine II. Symphonie vollendete, müssen wir uns auch mit den Lebens- und Arbeits-Gewohnheiten des Komponisten vertraut machen.

Die zunehmende Taubheit machte eine Virtuosen- oder Kapellmeister-Laufbahn unmöglich; so finden wir ihn lediglich mit Komponieren und auch mit Unterrichten beschäftigt, obgleich diese letztgenannte Arbeit ihm nicht sehr zusagte.*) Die Tageseinteilung Beethoven's war eine ziemlich regelmässige. Schon früh stand er auf, um zu arbeiten und sass, mit Ausnahme kleiner Unterbrechungen, während deren er hinaus lief, um sich eine Stunde lang im Freien zu sammeln, an seinem Schreibtisch bis 3 Uhr, seiner Mittagszeit. Nachmittags ging er spazieren und war dann nicht gerne mit Arbeit, besonders nicht mit den ihm unleidlichen Druckkorrekturen, belästigt. Gegen Abend phantasierte er gern oder spielte Violine oder Bratsche und begab sich um 10 Uhr zur Ruhe. Dass Beethoven ein grosser Naturfreund war, bezeugen seine eigenen Aussprüche und Schriften (siehe Erläuterung zur VI. Symphonie) sowie seine Zeitgenossen.

*) Unter B.'s Schülern sind hervorzuheben: Ferdinand Ries, Carl Czerny, Erzherzog Rudolph, den er auch in Komposition unterwies.

Darum ging er gewöhnlich im Sommer auf's Land, wo er sich tüchtig im Freien herumtummelte und dann oft von den Spaziergängen mit einem kompositorisch verwertbaren Gedanken heimkehrte, den er sofort nach seiner Rückkehr phantasierend verarbeitete. Eine Eigenheit Beethoven's war es, die ihm kommenden Ideen unbekümmert um seine eigene Situation oder seine Umgebung vor sich hinzubrummen, was nach Aussagen der Ohrenzeugen sehr merkwürdig geklungen haben soll; denn singen konnte Beethoven nicht. Auch beim Probieren der Kompositionen am Klavier, was er oft that, vollführte er einen ganz abscheulichen Gesang. — So hatte denn der Meister auch im Sommer 1802, dieses Mal ausserdem auf Anraten des Arztes, der ihm Ruhe und Schonung seiner Nerven anempfahl, den Landaufenthalt zu Heiligenstadt bezogen. Der Schmerz um die abgebrochenen Beziehungen zur Gräfin Guicciardi; das gerade um jene Zeit drückende Gefühl der fortschreitenden Schwerhörigkeit liessen ihn jedoch auch da nicht zur Ruhe kommen, wovon uns jenes rührende, unter dem Namen „Heiligenstädter Testament“ bekannte Schreiben Zeugnis ablegt (siehe Einleitung zur Erläuterung der V. Symphonie, woselbst ein Teil davon citiert ist). Wie ist es nun möglich, dass hier die **II. Symphonie** vollendet wurde? Diese Symphonie voller Glanz, Kraft und Innigkeit!? Um das zu erklären ist es nötig, auf die Dualität (Zweiheit) einer Künstlernatur hinzuweisen. Man trennt oft im gewöhnlichen Leben Künstler und Mensch doch gewöhnlich dann nur, wenn uns der eine nicht gefällt, den andern damit zu rechtfertigen. Das ist jedoch ein sehr oberflächliches Urteilen. Dass der Künstler auf seinen Alltagsmenschen — soweit er ein solcher ist — Einfluss hat und umgekehrt, wäre thöricht zu leugnen . . . Aber wenn sich nun beide zu widersprechen scheinen? Wie oft schon hat bei solchen Naturen ein trostloser Augenblick einen genialen Gedanken geboren; wie oft schon ein armseliges, schwaches menschliches Wesen der Welt Zeugnis von einer inneren Kraft abgelegt, die unfassbar scheint! Die Antwort

ist folgende: Der Mensch sucht in trüben Stunden nach einem Halt; — und welcher Halt liegt ihm näher als der an seinem inneren Menschen? Sein innerstes Geistesleben und Denken jedoch lebt und vergeht im Künstler mit seiner Kunst. Sie aber erhört ihn, hebt ihn tröstend zu sich empor über das Alltägliche, und spricht zu ihm und durch ihn in ihrer geheimnisvollen Sprache. Und siehe da! der Mann, den wir noch eben klagen hörten, den das Schicksal niedergeschmettert zu haben schien, er erhebt sich mit der Gigantenkraft seines Genius, der uns durch den Menschen Beethoven gleichsam jenes Bibelwort zuruft: „Kommt zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken!“ Und wahrlich, in solchem Falle liegt es klarer als sonst zu Tage, dass der Mensch Ludwig van Beethoven nur das Gefäss eines göttlichen Funkens war.

Wenn wir uns nun die Form des Kunstwerkes betrachten, welches uns in der II. Symphonie geschenkt wurde, so wollen wir wieder zuerst, schon um einen Vergleich mit der ersten Symphonie zu haben, das rein Äusserliche (wenigstens scheint es uns rein äusserlich zu sein) betrachten. Die erste Symphonie füllt nach der Partitur der Edition Peters 43 Seiten, die zweite 65 Seiten. Sollte das nun wirklich nur ein rein äusserlicher Zufall sein? O nein! denn dann hätten Inhalt und Form eines Kunstwerkes nichts miteinander zu schaffen, während die Form eines Kunstwerkes doch nichts mehr und nichts weniger, ist als das In-die-Erscheinung-treten, das Greifbare seines geistigen Inhaltes. Es liegt also tiefer: Beethoven's erste Schaffensperiode war abgeschlossen [etwa mit 1801; man rechnet die zweite Periode von ca. 1802 bis ca. 1818], und das Ausdrucksvermögen des reiferen Meisters hatte sich inhaltlich wie auch formal vertieft und erweitert. Die Erweiterung ist jedoch nicht eine Weitschweifigkeit, sondern die Folge des Bestrebens, der Form den Inhalt in möglich vollkommener Weise einzuverleiben, einen Gedanken nicht eher zu verlassen, bis er seiner Mission als Teil des Ganzen gerecht geworden ist. Damit ist natürlich wieder

nicht gesagt, dass jeder musikalische Gedanke breit getreten werden soll, sondern nur, dass er je nach seinem Anteil an der Gesamtwirkung berücksichtigt wird. Daher auch trotz scheinbarer Anomalien das wunderbare Ebenmass des Beethoven'schen Kunstwerkes.

Die II. Symphonie zeitigte auch das Symphonie-Scherzo. Was für eine geradezu übermütige Lebensfrische und Energie ist es, die dem träumerisch weltabgewandten Adagio die Hand reicht; und dann das Finale mit seiner überschäumenden Kraft! Man fühlt es: er will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen wird es ihn gewiss nicht! Aber noch etwas ist es, was von der II. Symphonie an unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht: ein mehr in die Details gehendes Arbeiten und damit im Zusammenhang eine ungemein verfeinerte Abstufung, jedoch auch immer häufiger werdende Kontraste in den Vortragsbezeichnungen, und schliesslich die in späterer Zeit immer mehr hervortretende Neigung zur freieren Behandlung der Tempi (Zeitmasse). Alles dieses ist lediglich als eine Folge der gesteigerten Ausdrucksfähigkeit und Verinnerlichung Beethoven's anzusehen, den es dazu drängt, nicht nur dem grossen Ganzen, sondern auch dem Einzelnen den Stempel seiner Individualität aufzudrücken. Hierbei kommt das Bedeutende des Schaffens eines Geistes wie Beethoven wieder eklatant zu Tage; denn trotz aller Feinheiten der Details leiden keineswegs Form oder Gedanke des Ganzen. Der Künstler hat hier die Natur zur Lehrmeisterin, indem z. B. der Gesamtcharakter, Formen und Bestimmung eines Baumes nicht dadurch beeinträchtigt werden, dass jedes Blütenblättchen, ohne sich aufzudrängen, ein Kunstwerk für sich ist.

Das Nebeneinanderstellen von Kontrasten in Tonstärke und Geschwindigkeit, wie auch ganz allgemein von Stimmungen, welches, wie wir sagten, bei Beethoven mit den Jahren zunimmt, ist nur das getreue Spiegelbild der unmittelbarsten Einwirkungen des Lebens auf den Meister, eines Lebens, das, wie wir auch weiterhin sehen werden,

ihm gar wechselvolle Augenblicke bereitet hat, die entweder im Kontrast zu einander oder zu seinem innigstem Empfinden standen.

Auch die Thatsache, dass die späteren Werke Beethoven's dissonanzenreicher sind oder auch wirkliche, wenn auch nur vorübergehende Härten aufweisen, ist nur indirekt auf seine zunehmende Harthörigkeit zu schieben, die ihn zu einer zurückgezogenen Lebensweise zwang und ihn veranlasste, all' seiner Innerlichkeit des Empfindens, dem Schmerz, der Freude, der Hoffnung nur in seiner Kunst Ausdruck zu verleihen. Und wie viel Herbes war dem grossen Manne beschieden!

Die Kritik der damaligen Zeit, die sich allmählich an die alten Werke Beethoven's gewöhnte, konnte die neuen Sachen nie vollkommen verdauen. Spazier (der Recensent der „Zeitung für die elegante Welt") bezeichnet die Symphonie No. II als ein „krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend noch mit aufgerecktem Schweife (Finale) vergeblich wütend um sich schlägt."

„Buonaparte" war anfänglich (1803—1804) die Aufschrift der III. Symphonie Beethoven's (siehe Erläuterung derselben), die sich nachher in die Bezeichnung „Symphonia Eroika" verwandelte. In dieser gewaltigen, himmelanstrebenden Komposition hat uns ihr Schöpfer gezeigt, dass durchaus der Musik nicht das versagt ist, was ihr so Viele streitig machen oder auf ein Minimum beschränken wollen: dass es nämlich möglich ist, in der reinen, absoluten Instrumentalmusik einer ideal verklärten Idee derartig Ausdruck zu verleihen, dass diese, ohne kleinliche Orchestermalerei zu Hülfe zu nehmen, in uns lebendig wird. Verallgemeinere man ruhig, wie es auch Dr. Radecke, dem Beispiele Richard Wagner's folgend, in der nachstehenden Besprechung der Symphonie vorschlägt, den Titel der Eroika zu einer Verherrlichung des „Typus der Heroischen", so wird doch der aufmerksame, phantasiebegabte Zuhörer nicht lange im Zweifel

sein, was ihm das gewaltige Tongemälde sagen will. Dass Beethoven in dieser Symphonie den zwei Hörnern noch ein drittes Horn an die Seite stellt, liegt im Zweck seiner Wirkung begründet, wie wir überhaupt finden werden, dass Beethoven nie überflüssige oder unmotivierte Mittel anwendet. Ein genaueres Eingehen auf diese III. Symphonie würde auch zeigen, dass die Themata kühner als bisher gestaltet, dass die Tonkombinationen gewagter sind und die Modulationen weiter ausholen.

Die nun kommende Zeit (1804) brachte für Beethoven die Komposition der Oper „Leonore“ (Fidelio), dieser einzigen Oper in jedem Sinne, die er dreimal umgearbeitet hat, bis sie 1814 in ihrer heutigen Gestalt aufgeführt wurde.

Beethoven's Skizzenbücher zeigen, wie der verdienstvolle Beethovenforscher Nottebohm dargethan hat, wie Zusammenhängendes stückweise entstand, wie mannigfach Gedanken überarbeitet oder ganz verworfen wurden, wie Themen wuchsen und auf ihre Brauchbarkeit hin vom Autor selbst kritisiert wurden, mit einem Wort, wie Beethoven „gearbeitet“ hat. Dass er nicht so mühelos schrieb wie Mozart oder Mendelssohn, ist erwiesen; um so überwältigender aber berührt uns das Imposante der Formen- und Gedanken-Einheit, welche diese Werke durchzieht, die gerade nur so und nicht anders sein könnten. Man hat bei jedem einzelnen das Gefühl, dass es einem einzigen Grundgedanken Ausdruck verleiht und, dass selbst die scheinbar heterogensten Teile einer Symphonie von dem logischen Bande einer Grundempfindung umspannt werden, was nicht hindert, dass ein und dasselbe Empfinden nach verschiedenem Ausdruck ringt, und dementsprechend manchmal einem feurigen Allegro ein träumerisches Adagio folgt.

In einem der Skizzenbücher sehen wir neben den Arbeiten zu Fidelio solche zu der **IV. Symphonie,** der Hauptschöpfung des Sommers von 1806. Sie kann uns teilweise ein Beleg des Vorbesprochenen sein, denn an ihr sehen wir eine äusserst sorgfältig durchgearbeitete thematische Arbeit

C. Witting, welcher die Symphonie im Folgenden erläutert, weist ihr deshalb sogar eine Sonderstellung an. Vom psychologischen Standpunkt aus möchten wir jedoch auch in diesem Werk ein Stück Autobiographie des Komponisten erblicken, den sein Genius als Ersatz für die Enttäuschungen von 1805, in welchem Jahre er den Fidelio, der trotz vielen Änderns nicht durchschlug, zurückzog, auf seine Domäne: die reine Instrumentalkomposition hinweist.

Tief grübelnd beginnt die IV. Symphonie. Auch das Allegro des ersten Satzes ist nicht frei von Schmerz und dem Einfluss eines zwingenden Etwas, gegen welches der Komponist ankämpft, und das Adagio, in der die Seele seines Schöpfers untertaucht, klingt so feierlich, ernst, so ruhesehnsüchtig! Doch das Leben verlangt sein Recht; es erheischt Energie, Lebensfreude, Schaffenslust . . . Und er ringt sich durch und ruft sich und uns im Finale zu, dass nur in freudigem rastlosen Schaffen das Streben eines abgeklärten Geistes sich genügt.

Die **V. Symphonie** bedeutet in der Geschichte der Symphonie überhaupt, aber auch im Leben Beethoven's einen Markstein. Die Skizzen zu dieser grossartigen Symphonie reichen bis in das Jahr 1804 zurück; vollendet wurde das opus zwischen dem April 1807 und dem März oder Dezember 1808 (nach Marx). In diesem Werke können wir, unbeschadet der IX. Symphonie, die auf einsamer Höhe eine inkommensurabele Stellung inne hat, den wichtigsten Beitrag zu der Beschreibung der Lebensgeschichte des Meisters als Mann, „der dem Schicksal in den Rachen greift", erblicken. Die Zähigkeit, mit der Beethoven das Originalthema (siehe Erläuterung der 5. Symphonie) durchkämpft — auch im letzten Satz taucht es verklärt wieder auf — zeigt uns einen neben aller seelenvollen Weichheit (Satz 2) kraftvollen, zielbewussten Meister, der auch erlangt, wonach er strebt. Dass Beethoven selbst in der V. Symphonie sein Ringen mit dem Schicksal verkörpern wollte, darauf deutet er selbst hin (siehe Erklärung). Damit haben wir aber wieder einen nicht zu unterschätzenden

Beweis für das Darstellungsvermögen der Musik, indem es selbst ein Beethoven, der Grossmeister der „absoluten Instrumental-Musik“, nicht für erfolglos hält, die Ausdrucksfähigkeit dieser Musik für die Schilderung abstrakter Vorgänge auszunutzen. Die thematische Entwickelung dieser Symphonie ist übrigens in ihrer Weise einzig, denn die motivische Vorlage ♪♪♪ | ♪ zeitigt ein so überreiches Themen-Material und ist in so genialer Weise durchgeführt, dass wir kaum ein zweites Werk dem genannten an die Seite stellen können. Die Instrumentation der V. Symphonie ist in jeder Hinsicht eine so vollendete, dass wir an sie eine Bemerkung anknüpfen müssen, die, teilweise schon angedeutet, hier als besonderes Charakteristikum des Werkes für das Charakteristikum seines Schöpfers verallgemeinert werden kann. Beethoven's Eigentümlichkeit beruht zum guten Teil auf Selbständigkeit, die er einerseits von Natur hatte und auf die er andererseits in späteren Jahren durch sein Leiden hingedrängt wurde. (Allerdings hat er sie im praktischen Leben nicht immer erreicht und oft auf seine Unabhängigkeit zu seinem Schaden gepocht.) Diese Selbständigkeit giebt sich in allem ideellen sowie formellen Schaffen zu erkennen. Was Beethoven ergriff, musste ein selbständiges und darum originelles Gepräge bekommen; das spricht sich auch in der Instrumentation Beethoven's aus. Nicht nur, dass er, wenn er für ein Solo-Instrument schrieb, die Individualität desselben voll und ganz zu erfassen und zu vertiefen suchte, auch im Orchester trachtete er danach, jedem einzelnen Instrument individuelles Leben einzuhauchen. Er, dem jede Fessel zuwider war, befreite auch eine Reihe von Instrumenten des Orchester-Ensembles aus konventionellen Fesseln.

Das Waldhorn bekam vor allen Dingen eine Eigenexistenz, die es zu mehr als nur harmonischem Füllsel berechtigte. Ferner wurden Celli und Bässe, die ewigen siamesischen Zwillinge, einzelberechtigte Charaktere. Das sind scheinbar Kleinigkeiten, aber sie wirkten Wunder. Diese von ihrem Bann erlösten Instrumente hiessen für Beethoven

aber dann nicht mehr „Horn“, „Cello“ oder „Bass“, sondern verliehen nur seinem Empfinden Ausdruck. Deshalb dachte er auch, wenn irgend ein Instrument (es gilt dies auch von Beethoven's Behandlung der menschlichen Stimme) Träger eines Gedankens wurde, erst in letzter Instanz an die Leichtigkeit der Ausführbarkeit. „Glaubt er“, sagte Beethoven einst zu einem ausgezeichneten Violinisten, der sich über eine schwere Passage im F-dur-Quartett op. 59 beklagte, „dass ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?“ —

Im Sommer 1808 — wieder in Heiligenstadt — vollendete Beethoven die **VI., die Pastoral-Symphonie,** welche in gewisser Beziehung an die V. anknüpft, indem auch sie wieder ein Stimmungsbild ist. — Beethoven's Freunde bezeugen, dass der Meister sich fast immer etwas Bestimmtes bei einer Komposition gedacht habe, wenn er auch von Orchestermalerei nicht viel wissen wollte, und sich über „Papa Haydn“ in dieser Beziehung manchmal lustig machte. So dürfen wir auch in der VI. Symphonie weniger äusserliche Schilderungen und Orchestermalerei als den Ausfluss eines naturliebenden, im Schoosse der allerquickenden Natur Ruhe findenden Gemütes suchen. Die Orchestermalerei, sofern sie nicht etwa Selbstzweck wird, hierbei gänzlich zu verwerfen, hiesse Chancen verachten, deren Fehlen dem Kolorit einzelner Scenen entschieden geschadet hätte. Darum ist sie von Beethoven auch ohne Bedenken acceptiert worden. Die VI. Symphonie ist eben auch ein Stück Beethoven und zwar ein Teil des vom Kampfe des Lebens unberührt gebliebenen Meisters; und das wohlige Behagen und Schwelgen des Zuhörers in jenen Tönen ländlichen Glücks ist genau jenes „Behagen“ und „Schwelgen“ des von dem Getriebe der Grossstadt sich in die ländliche Stille flüchtenden Komponisten. (Wir verweisen auf die Spezial-Erklärung der Symphonie.)

Gegen Ende dieses Jahres trug Jerome Napoleon unserem Beethoven mit einem Jahresgehalt von 600 Dukaten die

Kapellmeisterstelle in Kassel an. Ob damit Beethoven als Künstler — und auch als Mensch — gedient gewesen wäre, ist wohl sehr fraglich; aber es wäre immerhin eine gesicherte Lebensstellung gewesen. Um Beethoven nun für Wien zu erhalten, verpflichteten sich Erzherzog Rudolf, Fürst Lobkowitz und Fürst Kinsky zu einem Jahresgehalt von 4000 Gulden für Beethoven so lange, bis er eine feste Anstellung habe, die ihm in Aussicht gestellt wurde. — Und der Künstler blieb. Durch schwankende Kurse, Krieg, Tod der beiden letztgenannten Gönner und Unannehmlichkeit mit deren Erben schmolz jedoch diese Summe auf 900 Gulden zusammen, und jene Stellung blieb ein Luftschloss. Das ist das einzige feste Einkommen, welches Beethoven gehabt hat. Im Laufe der Zeit allerdings vergrösserten sich seine, wenn auch nicht regelmässigen Einnahmen durch Honorare und Geschenke nicht unerheblich, so dass man hätte meinen sollen, Beethoven käme ganz anständig damit aus. Nichtsdestoweniger war er in fortwährender Geldnot und der Zustand seiner Kleidungsstücke war oft ein recht bedenklicher; Beethoven war eben weder ein Rechner noch ein Haushaltungs-Genie. Seine Gutmütigkeit auf der einen Seite, seine unpraktische, sorglose Art und Weise auf der andern in Verbindung mit einer permanenten, namenlosen Unordnung um ihn herum, der beständige Wechsel von Wohnungen, der später zu einer reinen Manie wurde, ebenso der häufige Wechsel seiner Bedienung, — das Alles machte geordnete pekuniäre Verhältnisse zur Unmöglichkeit. Die Eigentümlichkeit, Wohnung und Bedienung so oft zu wechseln, hatte vielfach ihren Grund in dem immer schlimmer werdenden Ohrenleiden, welches Beethoven unduldsam und reizbar machte. Nicht selten hatten seine besten Freunde darunter zu leiden, obgleich er in geradezu rührender Weise, wenn er sein Unrecht einsah, nachher um Verzeihung bat. In die nun folgende Zeit von 1810—1812 setzt man das Entstehen der Konversationshefte Beethoven's, die er sich zur Erleichterung des Verkehrs mit Andern anlegte (vom Jahre

1819—27 sind 136 mehr oder minder starke derartige Hefte in Oktav-Format erhalten), in welche die Fragen an ihn, seltener auch die Antworten von ihm eingetragen wurden.

Das Jahr 1812 brachte sodann die Vollendung zweier Symphonien, der VII. und VIII. Die VII. ist eine der populärsten Symphonien des Meisters geworden, schon bei ihrer erstmaligen Aufführung im Jahre 1813 wurde sie enthusiastisch aufgenommen. Sollte sich vielleicht der kurze Traum, der sich an die Namen Therese Malfatti's und Amalie Seebald's knüpfte, in der **VII. Symphonie** wiederspiegeln, in der Beethoven so frisch ins Leben hinausstrebt; in der er so innig klagt, so übermütig scherzt, in deren Schlusssatz, der sich so hoffnungsvoll, riesengross aufbaut, die herbsten Dissonanzen der Auflösung harren? Dass Beethoven thatsächlich gehofft hatte, Therese Malfatti zu heiraten, ist eine beglaubigte Tradition der betreffenden Familie. Und Amalie Seebald? — Schon im Winter 1810—11 plagten ihn infolge eines sich im Laufe der Jahre entwickelnden Unterleibsleidens und der mannigfachen Seelenkämpfe (im Jahre 1810 muss man sein Verhältnis zu Therese Malfatti infolge abschlägiger Antwort des Vaters als abgebrochen betrachten), heftige Kopfschmerzen, so dass Beethoven's Gesundheit im Jahre 1811 sehr erschüttert war und er im Sommer 1812 in Karlsbad, Franzensbad, Teplitz und Linz Heilung suchte. In Teplitz traf er mit Amalie Seebald, die er im Vorjahre dort kennen und schätzen gelernt hatte, zusammen. Sie pflegte ihn auch während einer Krankheit daselbst, und der Liebebedürftige und doch so Einsame und Verlassene fasste eine warme Zuneigung zu ihr. Aber auch hier blieb ihm der Schmerz der Trennung nicht erspart.

Neben der VII. entstand in dieser Zeit die heitere, zuversichtliche, glänzende **VIII. Symphonie**, an der der Kranke sich wieder aufzurichten scheint. Die nun folgende Zeit der Jahre 1813—1818 war für Beethoven eine sehr traurige. [Schon im Mai 1813 finden wir Beethoven durch Krankheit und gänzliche Zerrüttung seines Junggesellenheims ganz

verzweifelt. In seinem Tagebuch lesen wir: „O Gott, Gott, sieh' auf den unglücklichen B. herab, lass es nicht länger so dauern.] Ausserdem kamen nun noch zu den mannigfachen körperlichen Leiden auch bittere Stunden, die ihm seine Familie und seine beiden Brüder Johann und Karl bereiteten, in deren traurige Verhältnisse er umsonst einzugreifen suchte, bezw. gezwungen wurde einzugreifen. Der Bruder Johann und dessen Frau waren moralisch heruntergekommene Menschen und die Frau Karl's war nicht viel besser. Schliesslich, 1815, starb Karl und bat in seinem Testament Beethoven, die Vormundschaft über seinen Sohn zu übernehmen. Beethoven that es in seiner Herzensgüte, die dadurch belohnt wurde, dass der Neffe ihm nur Sorge und Schande machte, undankbar war und in tieblosester Weise sich sogar seines Oheims schämte und mit ihm, dessen Aeusseres allerdings in trauriger Weise immer mehr vernachlässigt war, nicht einmal mehr über die Strasse gehen wollte. Dass diese Unannehmlichkeiten, welche Beethoven auch zwangen, wegen des liederlichen, leichtsinnigen Neffen mehrfach mit dem Gericht zu verhandeln und allerlei Schritte zu thun, um ihm auf einen geordneten Lebensweg zu helfen, einen bedenklichen Einfluss auf die Schaffenslust des Meisters hatten, ist nicht zu verwundern. Demgemäss hat jene Zeit nur relativ wenige bedeutendere Werke zu verzeichnen. [Abgesehen von der dritten Bearbeitung des „Fidelio" und der IV. Ouverture in E-dur zu dieser Oper, einigen Sonaten, Ouverturen, einer Kantate und dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" reichen nur die ersten Skizzen zur IX. Symphonie in das Jahr 1817.] In den Jahren 1818—1820 entstand sodann die **Missa solemnis**, das Werk, von welchem an man die dritte und letzte Schaffensperiode des Meisters rechnet, in der auch 1823*)—24 die IX. Symphonie komponiert wurde. Diese **IX. Symphonie** ist in jeder Hinsicht ein merkwürdiges und für die Kunstgeschichte, wie auch für das Verständnis

*) Nach Andern schon 1822 begonnen.

des Meisters hochbedeutendes Werk. In ihr hat Beethoven ausgesprochen, was wir aus seinen unbeschreiblich schönen Quartetten der letzten Periode herausfühlen: dass zwar die reine Instrumentalmusik sehr hochsteht, dass man ihr grössere Aufgaben zumuten kann, als man es bisher für möglich hielt, dass sie aber in Verbindung mit dem Wort und der menschlichen Stimme erst das Höchste zu erreichen vermag. Jene Quartette, die in Form und Behandlung der Instrumente schon über das „Quartett“ hinausragen, die mit ihrer Nebeneinanderstellung der schärfsten Kontraste noch mehr sagen zu wollen scheinen, als sie schon thun, bei deren Vielsätzigkeit und Reichtum an Themen man sich des Gedankens nicht erwehren kann, dass Beethoven Raum und Zeit kaum mehr genügten, um alles das auszudrücken, was er im Herzen trug, ... jene Quartette, ebenso wie die letzten Sonaten Beethoven's, weisen alle auf die IX. Symphonie, die ihre Sprache ergänzt. Sie bringt als Neuerung eine gewaltige Formerweiterung, was nicht in dem Sinne zu verstehen ist, als ob der Meister die Form der Symphonie dadurch hätte verändern wollen, indem er Chor und Soli in ihr Finale einfügte. Nein, sie ist noch eine Symphonie, wie es die anderen Symphonien Beethoven's sind, aber der grandiose Inhalt drängte den Komponisten unbewusst dazu, die Form entsprechend auszudehnen. Damit aber, dass der Inhalt der IX. Symphonie ein total Beethovensch-individueller ist, wie wir am Schluss noch einmal hervorheben werden, ist es nicht möglich, die IX. als einen Symphonie-Typus aufzufassen. Das sieht man am besten an der, wenn auch teilweise herrlichen, im Prinzip dennoch misslungenen Lobgesang-Symphonie Mendelssohn's, welche die Notwendigkeit des Vokalsatzes nicht in sich trägt, jedenfalls aber nicht beweist. Wenn Beethoven auch Skizzen zu einer X. Symphonie hinterlassen hat, so dürfen wir es kaum bedauern, dass er nicht mehr Zeit fand, sie auszuführen. Denn sicher ist, dass Beethoven sein baldiges Ende — er starb am 26. März 1827 an Unterleibs-Wassersucht und wurde unter ganz ungeheurer

Teilnahme der gesamten Bevölkerung Wiens bestattet — gefühlt hat. Unmöglich ist es jedenfalls nicht, dass er sich gedrängt fühlte, gerade diese Symphonie und keine andere zu vollenden, denn sie ist für Beethoven ein Abschluss der symphonischen Produktivität; aber, wie wir schon andeuteten, auch Höhepunkt und Mittelpunkt des Schaffens der letzten vier Jahre.

Noch einmal fasst Beethoven in diesem unsterblichen Werk sein Ringen und Streben zusammen. Was es aber vor den letzten Quartetten und Sonaten voraus hat, das ist der befriedigende Abschluss, den wir für jedes Leben und Streben als wünschenswert empfinden; es ist das Durchdringen zum Licht. Auch der Tondichter fühlt, trotz der Mühsale seines Erdenwallens, den sieghaften „Götterfunken", die „Tochter aus Elysium" in seiner Brust als den einzigen, wahren und unvergänglichen Inhalt seines Lebens. Die Verklärung dieses Werkes zum Ideal einer Symphonie liegt in der Möglichkeit, seinen ethischen Inhalt auf jedes Menschenleben anzuwenden. Diese Symphonie ruft uns Allen zu, was das Leben Beethoven's uns gezeigt und seine Werke bewiesen haben:

Per aspera ad astra!

Adolph Pochhammer.

L. van Beethoven.

Erste Symphonie in C-dur (Op. 21).

Vergleicht man Beethovens erste, im Jahre 1800 komponierte Symphonie mit dessen zweiter, so könnte man staunen über den Abstand, welcher zwischen beiden Werken herrscht. In der Eigenart der Melodienbildung, in Breite der Form, in der Art, die Themen zu verwenden und umzubilden — in alledem steht die erste Symphonie dermassen hinter der zweiten zurück, dass ein langes Künstlerleben zwischen beiden zu liegen scheint; — und doch trennen kaum zwei Jahre die beiden Werke. Welchen Riesenschritt hatte das Genie Beethovens hier gethan! Wer hätte nach solch einem gewaltigen Fortschreiten in verhältnismässig so kurzer Zeit nicht den Titanen erkennen sollen, welchem zu erreichen beschieden war, was keiner vor ihm erreichte!

Schlicht ist im Vergleiche zur „Zweiten" die Gestaltung der ersten Symphonie; einfach die Durchführung, knapp die Form. Während in der zweiten Symphonie aus dem Kleinsten und Unscheinbarsten, Tongewebe von überwältigender Pracht und Schönheit entstehen, zeigt sich der Künstler in der „Ersten" noch ziemlich genügsam im Umgestalten und Weiterspinnen der musikalischen Gedanken. Wie kurz schliessen

hier die einzelnen Sätze; zu welcher ungeahnten Höhe erhebt sich Beethoven schon in der zweiten Symphonie gerade in den Schlussanhängen, jenen Musikabschnitten, welche eigentlich Beethoven schuf, welche, zum Schlusse das Wichtigste noch einmal rekapitulierend, gewissermassen einen neuen Satz bilden und für die der Tonschöpfer seine höchste Kraft, seine höchsten Eingebungen aufzusparen schien! Welcher musikalische Reichtum, sogar in den kurzen Übergangssätzen der zweiten Symphonie, im Vergleiche zur ersten!

Aber nur der Vergleich der beiden Werke, deren unmittelbare Nebeneinanderstellung, rückt die erste symphonische Tonbildung des Meisters einigermassen in den Schatten. Allein für sich betrachtet zeigt sie sich als eine Tonschöpfung, ebenso reich an melodischen Schönheiten wie klar und fest in der Form, — die machtvolle Eigenart des Künstlers auch hier schon an vielen Stellen verratend.

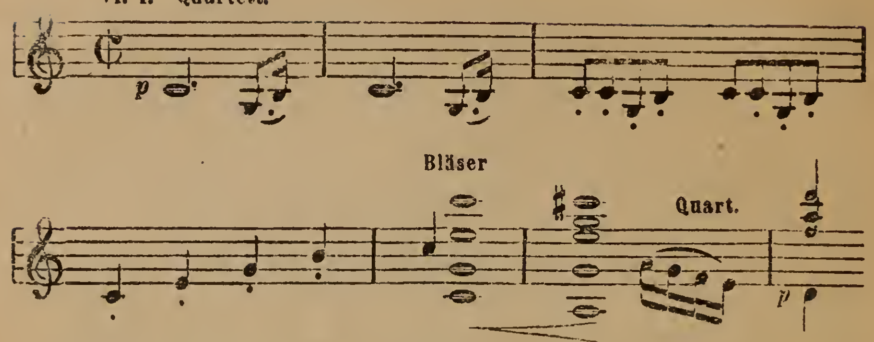
Originell ist doch gewiss schon der Beginn der kurzen nur 12 Takte umfassenden Einleitung:



Dass ein Werk mit einem Septimen-Accord beginne, war an und für sich wohl eine überraschende Neuerung; aber dazu noch in einer fremden Tonart — ein Tonwerk in C-dur mit F-dur anhebend und erst im dritten Takte in die ursprüngliche Tonart einlenkend, dabei aber immer noch nicht zur Tonika, sondern wiederum zur Dominante führend! Wem, ausser Beethoven, konnte solch ein „Wagnis“ einfallen!

Eine kurze, graziöse Melodie, von den Bläsern in sinniger Weise begleitet, leitet sofort in den ersten Satz:

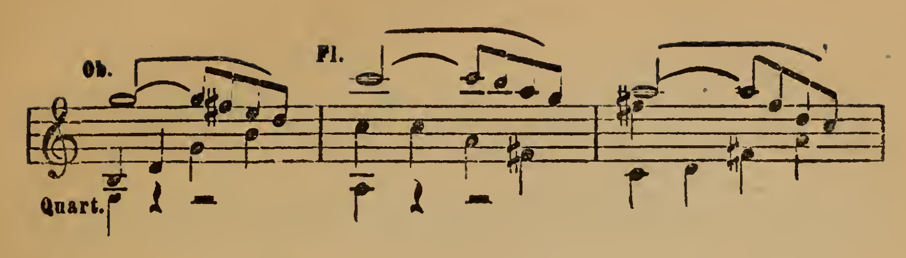
Allegro con brio.



Welch selbstbewusster Wille klingt aus diesen vier ersten Takten, aus diesem Pochen auf der Tonika; welch ausgleichender Gegensatz zu der in Septimenfolgen sich ergehenden Einleitung. Dort der Ausdruck des Unbestimmten, Unentschlossenen, hier das feste, zielbewusste Wollen! Auch hier, im sechsten Takte, ein langgehaltener Septimen-Accord (er stellt die trotz allen Gegensätzen notwendige Einheit des ersten Satzes mit der Einleitung her), aber nicht mehr als selbständiges Motiv, sondern nur als Mittel zum Übergange in die folgende höhere Tonstufe D-moll, in welcher das 4-taktige Thema sich wiederholt, in gleicher Beharrlichkeit auf der Tonika weilend. Ein mächtiges Rütteln, — ein langer Triller des ganzen Streichquartetts, einschliesslich der Kontrabässe, führt nach C-dur zurück.

Man hatte seiner Zeit Beethovens erste Symphonie gerne als eine Art Imitation von Haydn und Mozart angesehen; in manchen einzelnen Teilen allerdings nicht ganz ohne Berechtigung. Allein das, was oben betrachtet wurde, ist wohl sicher weder Haydnisch noch Mozartisch, sondern schon ein Teil jenes Beethoven, dessen Genie ihm eine ganz andere Kunst-Sphäre zuwies, als diejenige des Eklektikers.

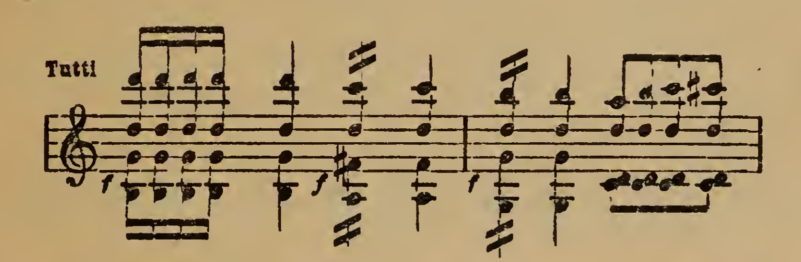
Der Seitensatz in G-dur hat einen sanften, wiegenden Charakter:





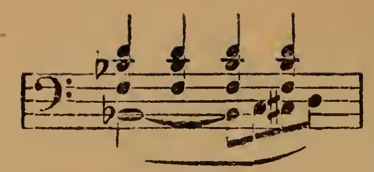
Wie mild-warme Sonnenstrahlen ergiessen sich diese schlichten und doch so reizvollen Klänge.

Nachdem das Quartett, mit den Bläsern abwechselnd, das Thema wiederholt hat, führt eine eigenartig-energische Periode:



zum kurzen Nachsatz, welcher eine wunderbare Stelle echt Beethovenschen Geistes enthält. Es ist beim Beginne dieses Satzes, da die Bässe das Motiv des Seitensatzes im doppelten piano, geheimnissvoll schleichend, erklingen lassen.





Nach überaus interessantem Harmonienwechsel bricht sich das Hauptmotiv wieder Bahn, tritt mit frischer Kraft hell und voll auf

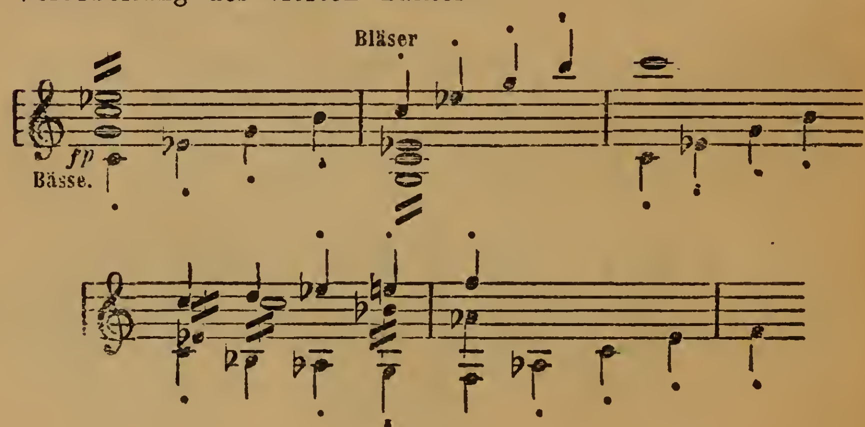


und bringt den ersten Teil in kräftigen Zügen zum Abschluss.

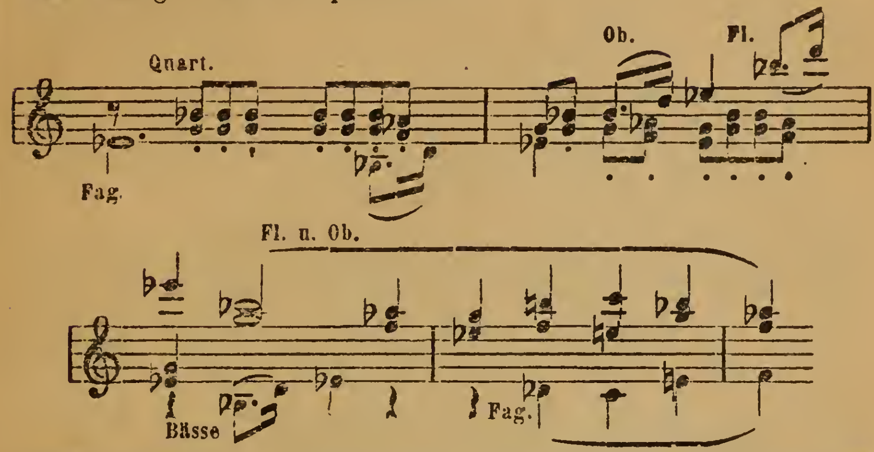
Die nicht besonders ausgedehnte, doch meisterhaft gestaltete Durchführung beruht ausschliesslich auf dem ersten Thema und zwar auf dem zweiten und dritten Takte und auf dem vierten.



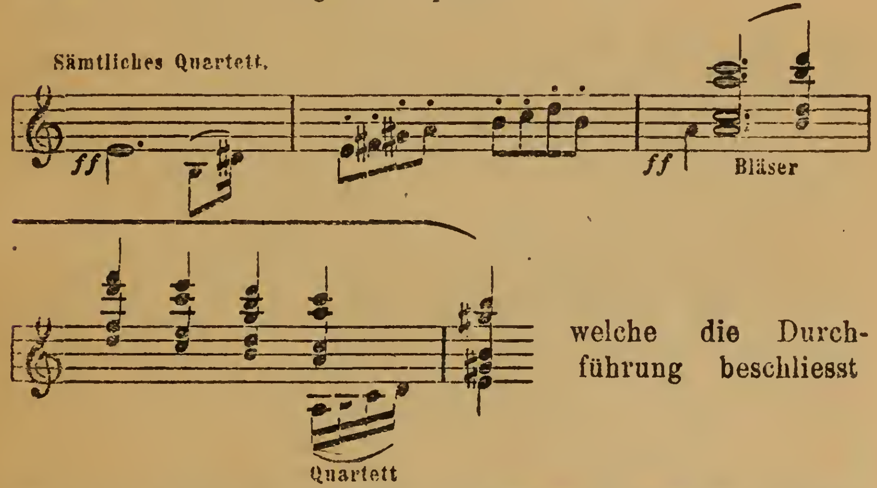
Nachdem diese beiden Takte durch verschiedene Tonarten wiederholt, beginnt die kontrapunktische Verarbeitung des vierten Taktes:



und führt — in Es-dur — zur weiteren Durcharbeitung des Anfanges des Hauptthemas:



Dieses geistvolle, graziöse Hin- und Herspielen des Motives dauert in anderen Tonfolgen eine Weile — und der Charakter des Tonbildes ändert sich; auf der Dominante von A-moll entwickelt sich, immer auf Grundlage desselben Motives, eine beinahe drohend klingende Episode:



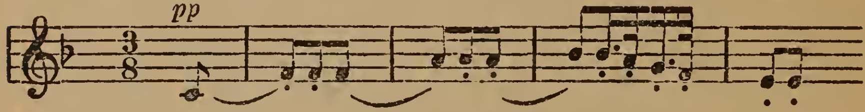
welche die Durchführung beschliesst

und mit schneller Wendung in sanfter Weise zur Wiederholung des ersten Teiles zurück führt, welche Wiederholung sich bis zum Schlusse des Satzes ziemlich unverändert vollzieht

II. Andante cantabile con moto.

Diesen Satz könnte man wohl als Ekloge, als ein Idyll mit einigen elegischen Anklängen im Durchführungsteile bezeichnen. Eine in sich gekehrte, inneren Frieden, ruhige Freudigkeit ausströmende Stimmung spricht aus diesem wundervollen Tonstücke.

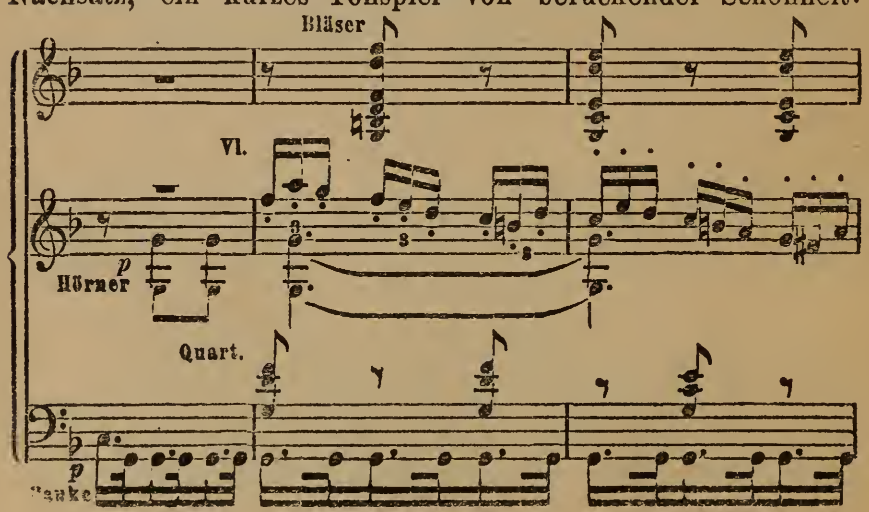
Es hebt mit einem überaus lieblichen, vorerst einsam wandelnden Gesange der zweiten Geige an:

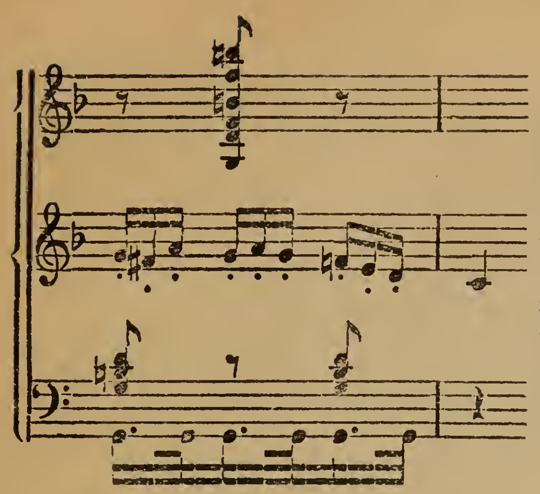


welchen die anderen Instrumente des Quartetts fugenartig beantworten, bis ihn die erste Geige, vom ganzen Orchester gestützt, im warmen Glanze erklingen lässt; der Seitensatz, C-dur, schliesst sich beinahe unmittelbar an:



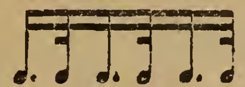
Diese innige Weise, weiter fortgesponnen, führt dann zum Nachsatz, ein kurzes Tonspiel von berückender Schönheit:





Dieses Ensemble, — der musikalische Inhalt, die Anordnung der Instrumente, — übt eine zauberische Wirkung aus.

Der nun folgende zweite Teil des Andante wurde oben als Durchführungsteil bezeichnet; dies gilt indessen nur in rhythmischer Beziehung. Im Übrigen stellt er sich als ein ganz neuer Tonsatz dar, von unendlicher Milde, voll träumerischer Sehnsucht — der Glanzpunkt des Andante.

Der kurze Satz ist aufgebaut auf dem Anfange des Seitensatzes und entwickelt sich auf obiger rhythmischer Begleitung:  Die erste Geige hebt in C-moll den Gesang an, gestützt durch die erste Oboe.



In kurzen Zwischenräumen treten mehr und mehr Stimmen hinzu, bis sich beinahe das ganze Orchester nach Des-dur wendet. Fagott und Oboe beginnen den Sehnsuchtssang; die Flöte wiederholt ihn; das ganze Quartett hat die rhythmisch so wirkungsvolle Begleitung:



Es sind nur acht Takte — doch welche Takte!

Die Tonart geht zur Dominante von F-dur zurück, wobei die Pauke die rhythmische Begleitung wieder übernimmt; ein sich zweimal wiederholender schmerzlich herber Klang, — h neben c —



und die wehmütige Stimmung weicht; sanfte Klänge führen in die Wiederholung des ersten Teiles und zum ursprünglichen innerlich friedlichen Ausdrucke zurück.

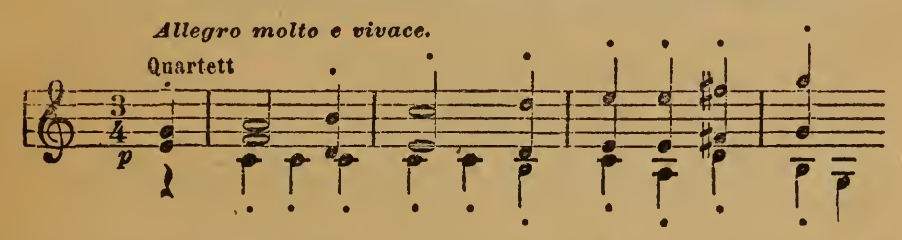
Die Wiederholung vollzieht sich ohne nennenswerte Änderungen, nur dass das Hauptthema, welches wiederum die zweite Geige anhebt, mit einer interessanten figurierten Begleitung in ausserordentlich kunstvoller Weise verflochten wird:



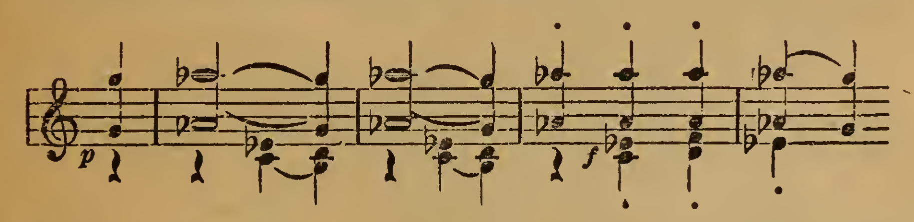
III. Menuetto.

Der dritte Satz trägt in dieser Symphonie noch oben bezeichnete Benennung. Später nannte Beethoven diese Sätze, welche er formell und inhaltlich in ungeahnter Weise bereicherte und vervollkommnete, Scherzo. Auch hier wäre letztere Bezeichnung die richtigere, da der Satz, weder dem Tempo noch dem musikalischen Charakter nach, einem Menuett entspricht.

Von ungemeiner Frische ist der achttaktige erste Teil:



von humorvoller Feinheit der zweite:



besonders bemerkenswert in der Folge durch den köstlichen Harmonienwechsel und von eigentümlicher Färbung in der Mitte durch das Gegenspiel zwischen Bass und Diskant:

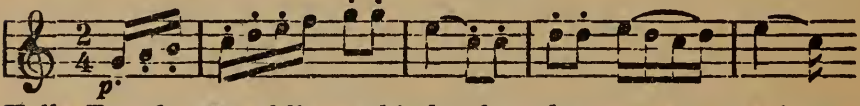


Einen beinahe feierlichen Eindruck macht das Trio, durch die gehaltenen Accorde der Bläser; die lichten Fäden, welche die Geigen in so wundervoller Art einflechten, geben dem Ganzen einen überaus lieblichen, sonnigen Glanz.

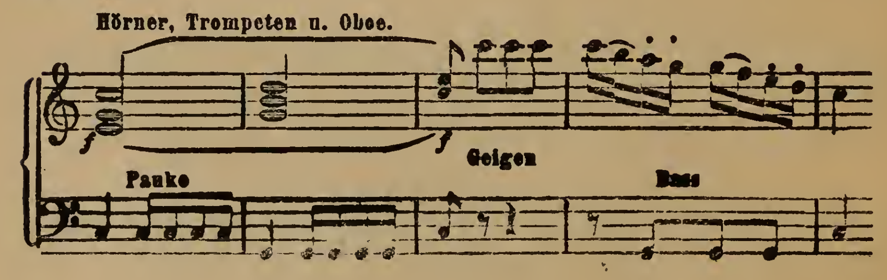
IV. Adagio. Allegro molto e vivace.

Liebenswürdiger Frohsinn, geistreiche Laune, anmutende Grazie — das ist die Signatur des letzten Symphoniensatzes, welcher im leichten Flusse dahinrauschend, mit glanzvollen, wie triumphierenden Klängen einen vollgesättigten Abschluss findet.

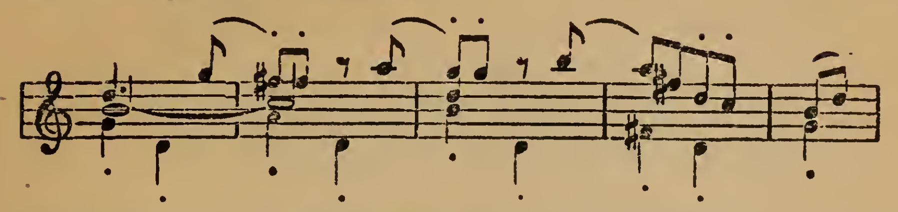
Nach der vom ganzen Orchester intonierten, lange gehaltenen Dominante — wie eine Frage, was nun wohl zu beginnen sei — tritt die erste Geige bescheiden hervor; sie versucht schüchtern die heitere Weise, welche sie später erklingen lassen soll; erst bis zur Terz, dann bis zur Quart — immer einen kleinen Schritt weiter — bis sie endlich entschlossen den munteren Reigen beginnt:



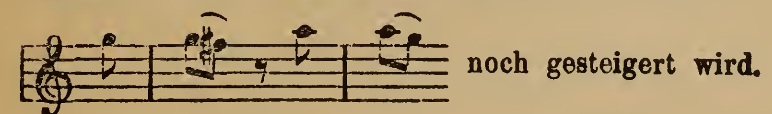
Helle Freudentöne klingen hindurch und spornen zur weiteren Lust an:



Einen Ruhepunkt in dem ausgelassenen Treiben bildet der Gesang des Seitensatzes:

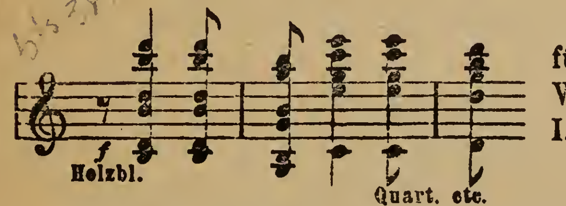


dessen Liebreiz in der Folge durch die Vorhalte:



noch gesteigert wird.

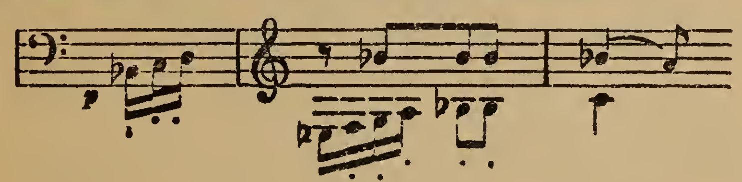
Synkopierte Accorde, welche das in zwei Hälften geteilte Orchester, — Die Holzbläser einerseits, das Quartett mit den Hörnern, Trompeten und Pauken andererseits, — sich gegenseitig zuruft:



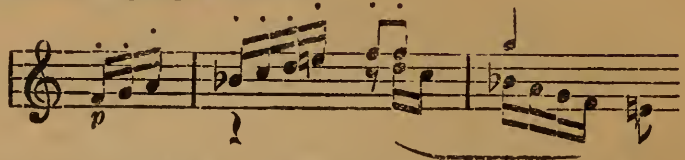
führen in prägnanter Weise zum Schlusse des I. Teiles.

Zur Durchführung benutzt auch hier der Komponist ausschliesslich den Beginn des Hauptthemas, welches kontrapunktisch bereichert, wobei auch die oben bezeichneten Synkopen Verwendung finden — in Nachahmungen, Gegenbewegungen und Verkürzungen, meisterhaft verarbeitet wird

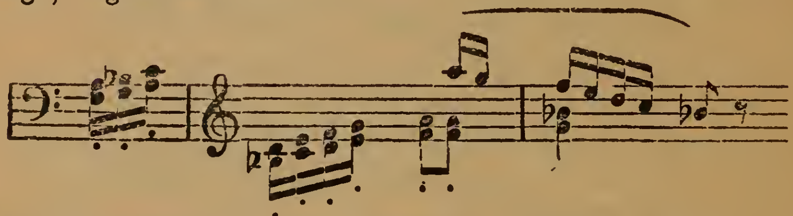
Nach einigen einleitenden Takten bringt vorerst das Cello das Motiv, von der Geige kontrapunktiert:



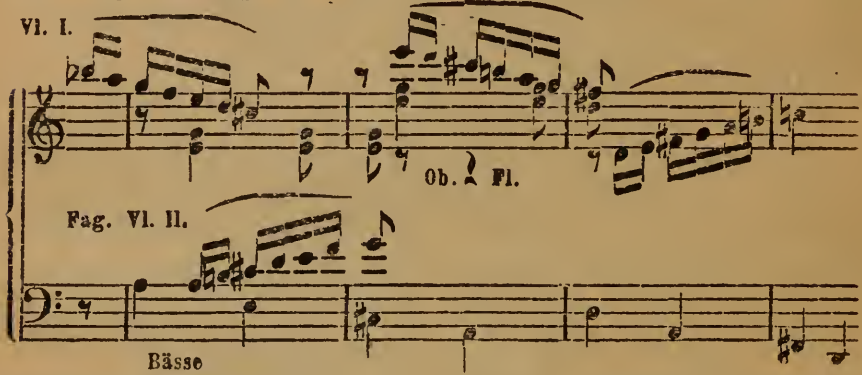
Hierauf fällt dasselbe der I. Geige zu, während die II. Geige die Gegenbewegung ausführt:



dann wird das Motiv wieder dem Basse — und zwar in Terzen — die Gegenbewegung dem Diskante, der ersten Geige, zugewiesen:



während I. und II. Geige das nun gekürzte Motiv in auf- und absteigenden Gängen erklingen lassen, treten jene Synkopen in das geniale Spiel ein:



schliesslich haschen sich unter Beteiligung des ganzen Orchesters Diskant und Bass das Thema in Nachahmungen ab:





womit die Rückkehr zum ersten Teile erreicht wird. Wie oben angedeutet führen helle, jubelnde Fanfaren zum glanzvollen Schlusse des prächtigen Finale, welches in Form und Stil stellenweise allerdings an Haydn und Mozart erinnert, in der Melodienbildung aber, in der Ausarbeitung und in der ihm innewohnenden schwungvollen Kraft, ebenso überzeugend wie die anderen drei Sätze der Symphonie die volle Selbständigkeit des genialen und gereiften Meisters offenbart.

Die Symphonie, am 2. April 1800 zum ersten Male in einem vom Komponisten veranstalteten Konzerte aufgeführt, erschien Ende des Jahres 1801 bei Hofmeister und Kühnel (Bureau de Musique) in Leipzig unter dem Titel: Grande Simphonie pour 2 Violons, Viole, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes, 2 Oboes, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Clarinettes, 2 Trompettes et Tymbales, composée et dediée à son Excellence Monsieur le Baron van Swieten, Commandeur de l'ordre roy. de St. Etienne; Conseiller intime et Bibliothécaire de sa Majesté Imp. et Roy. par Louis van Beethoven. Oeuvre XXI.

Gustav Erlanger.

L. van Beethoven,

Zweite Symphonie in D-dur (Op. 36).

Wenn es eines Beweises bedürfte, dass ein bedeutendes Werk eines grossen Künstlers nicht unbedingt dessen augenblickliche Gemütsstimmung wiederzuspiegeln braucht, dass auch bei schwermütiger Verfassung ein vorwiegend heiteres Werk entstehen kann, so hat Beethovens „Zweite" diesen Beweis wohl erbracht. Fällt doch bekanntlich die Vollendung dieser Tonschöpfung in eine Zeit, da Beethoven seines Ohrleidens wegen sich in düsterster Stimmung befand.

Eine genügende Erklärung des so merkwürdigen Zusammentreffens einer geradezu trostlosen Gemütsstimmung mit einem, so viel heitere Zufriedenheit ausströmenden Werke ist bisher vergebens versucht worden. Es bleibt somit wohl nur die Annahme, dass Beethoven mit der zweiten Symphonie kein Stimmungsbild, sondern ein Kunstwerk schaffen wollte; dass dieses Werk, in seinen Umrissen wahrscheinlich schon früher konzipiert, dem Willen des Schöpfers nach sich keineswegs düster zu gestalten hatte, trotz der augenblicklichen Gemütsstimmung. „Nur die Kunst, — sie hält mich aufrecht!" Die Kunst — sie ist das Höchste! Ihr gegen-

über muss alles weichen, was bedrückt und betrübt! Schaffensfreudig widmet sich der Meister seiner Aufgabe — und so entsteht ein Gebilde, hier und da wohl mit ernsten Anklängen, in der Hauptsache aber licht und anmutig, kraftvoll und lebensfrisch, — ungeachtet dessen, was tief am Herzen nagt!

Die zweite Symphonie wird, wie die erste, dritte und siebente, durch einen langsamen Satz eingeleitet. Während aber die Einleitung der ersten Symphonie nur zwölf Takte zählt, kann diejenige der zweiten als ein selbständiger, in sich abgeschlossener Satz gelten, dessen festgefügte Form trotzdem keinen Moment den rhapsodischen Charakter einer Einführung verleugnet. Es ist ebenso anregend wie lehrreich zu beobachten, mit welcher Feinheit die Einleitung auf den ersten Satz vorbereitet und wie aus den in derselben enhaltenen Keimen jener Satz sich entwickelt.

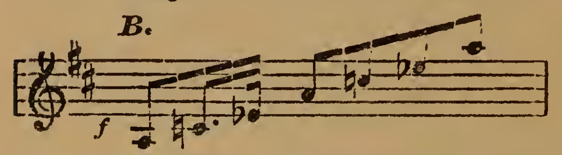
Die Einleitung,

A d a g i o m o l t o, hebt mit der im doppelten forte von sämtlichen Instrumenten einsetzenden Tonika an, fest und bestimmt, wie der Wille des Schöpfers. Dem kraftvollen Einsatze folgt eine zarte Melodie der ersten Oboe, von der zweiten und den zwei Fagotten begleitet; ein Gesang voll inniger Hingebung.

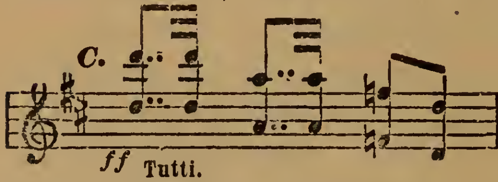


Welcher Friede, welche harmonische Stimmung spricht aus diesen Tönen!

Nach der mit *A* bezeichneten, zum Einsatze zurückführenden Phrase, auf welche für später zu achten ist, wiederholt das Streichquartett den entzückenden Gesang; nach kurzer Wendung, wobei, wie im Verlaufe des ersten Symphoniesatzes, der Rhythmus des Anfangs, 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 Verwendung findet, geht die Tonart nach B-dur über. An Stelle der zarten Innigkeit tritt ein kraftvoller Ausdruck; folgender Takt



ist hierbei zu beachten. Ein reizvoller Wechselgesang der Instrumente lenkt zur ruhig-milden Stimmung zurück; noch ein ernster Moment, das dröhnend mächtige,



und auf der Dominante entwickelt sich der Anhang im Ausdrucke wie zagend, suchend — eine Episode von ergreifender Wirkung, — und mit einem Riss, wie mit einem plötzlichen Entschlusse, in den ersten Satz führend.

I. Allegro con brio.

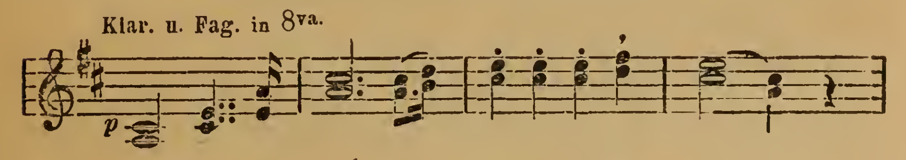


Es liegt etwas Geheimnisvolles, man möchte sagen Verheissendes in diesem Anfange. Das leise Auftreten des Thema in den Bässen, die einförmige Begleitung, die in das Halbdunkel hinein leuchtende glanzvolle Geigenpassage, alles das erzeugt eine eigentümliche Stimmung.

Bald indessen erhält das Thema einen kräftigen Antrieb und tritt dann schliesslich, unter Benutzung der rhythmischen Schläge der Einleitung (𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥), in einen wesentlich anderen Charakter, — gewissermassen gebieterisch, auf.



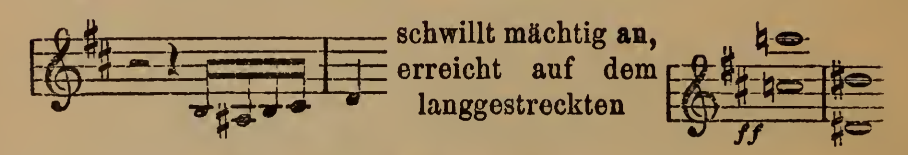
Mit den beiden letzten Takten des Notenbeispieles beginnt eine neue, höchst leidenschaftliche Periode, welche, ein prächtiger Kontrast, zum lichtvollen Thema des Seitensatzes führt. (Dieses Thema ist in der Einleitung durch den oben mit *B* bezeichneten Takt angedeutet.)



Die Antwort erfolgt in der verwandten Tonart Fis-moll und wendet sich kurz nach dem glänzenden E-dur, worauf in reicherer Ausstattung die Episode sich wiederholt; auf der Dominante E entwickelt sich dann ein neues, kräftig aufstrebendes Motiv,

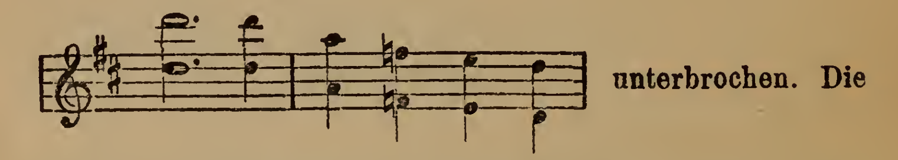


welches, immer mehr drängend, die aus der Einleitung bekannten Schläge herbciführt. Auf dem verminderten Septimenakkord (gis, h, d, f) stockt plötzlich alles — leise, ganz leise erklingt im Streichquartett das bekannte Motiv

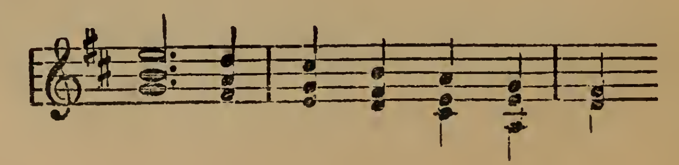


schwillt mächtig an, erreicht auf dem langgestreckten

den Gipfelpunkt und stürzt dann in A-dur jubelnd weiter, stellenweise durch das wuchtige, unter dem Beispiele *C* in der Einleitung gegebene



unterbrochen. Die Rückkehr zum Hauptthema geschieht dann in derselben melodischen Weise, wie in der Einleitung die Rückkehr zum Einsatze (*A*).



Nachdem so der Haupt-Inhalt des ersten Satzes bis zur Durchführung angedeutet, vergleiche man ihn mit der Einleitung. Wie innig ist die Verbindung trotz der Grundverschiedenheit; wie wunderbar bereitet die Einleitung auf das Kommende vor, ohne ihre eigene Selbständigkeit nur einen Augenblick aufzugeben!

Bei Beginn der Durchführung setzt das Hauptthema in D-moll ein, leise, wie am Anfange; nach Weiterspinnen des zweiten Abschnittes.



tritt es stark und mächtig in G-moll auf, mit einem neuen, chromatisch aufsteigenden Anhange, nunmehr aber nicht durch gleichmässige Schläge, sondern kontrapunktisch, d. h. durch eine Gegenmelodie, begleitet; Bass und Diskant nehmen es sich gegenseitig ab.

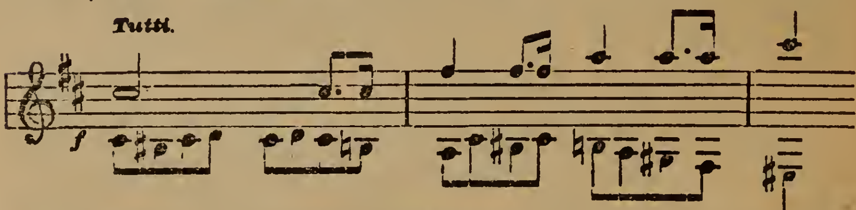


Doch nur kurze Zeit fällt dem Quartett allein obige Aufgabe zu; die Holzbläser, bisher nur passive Begleiter, beteiligen sich bald aktiv, wobei für eine Weile der Anfang des Themas ruht. Interessant ist hierbei zu beobachten, wie den Bässen nur noch jene chromatische Formel bleibt, während die kontrapunktische Begleitung ganz dem Diskant zufällt.

Nachdem das Hauptmotiv  bald in schneller Aufeinanderfolge, bald mit kurzen Unterbrechungen durchgearbeitet und die prachtvolle auf und nieder wogende Episode erreicht ist,



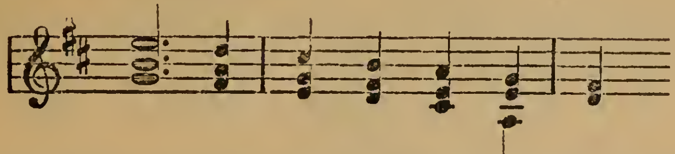
hebt das gemütvolle Thema des Seitensatzes in G-dur an. Dessen Nachsatz  wird nun durchgeführt, durch eine neue, überaus reizvolle Begleitung gehoben; eine machtvolle Episode reiht sich an,



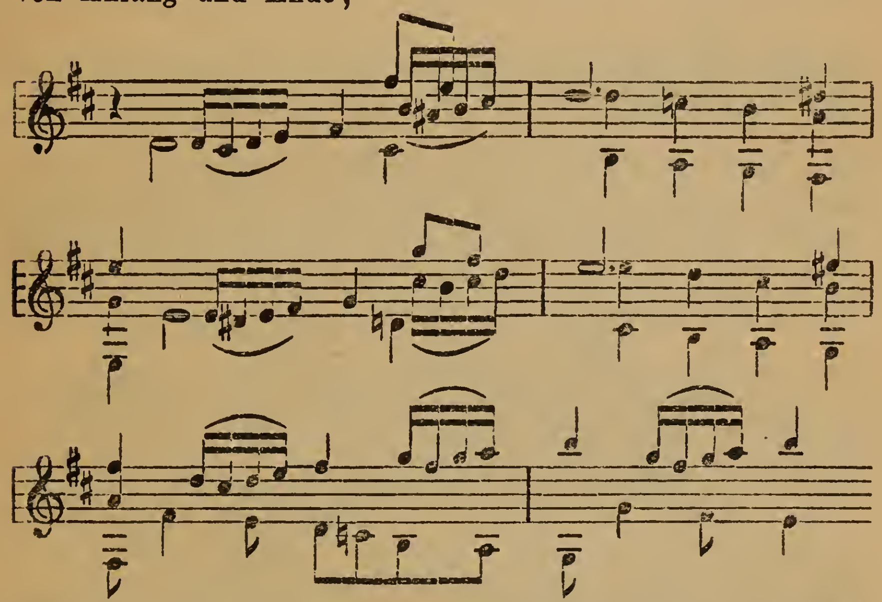
steigert sich zu grösster Kraft und verharrt, plötzlich leise werdend, drei Takte hindurch — wie ein Fragezeichen — auf dem langanhaltenden Cis, dann, mit einer ebenso schnellen Wendung wie bei Beginn des Satzes, ist die Rückkehr zum

ersten Teil vollzogen. Stellenweise verkürzt wiederholt hcis derselbe und die glänzende Coda beginnt.

Die schon früher erwähnte Phrase



wird nunmehr von den Bässen intoniert und, vom Hauptmotiv begleitet, zuerst verarbeitet; eine geniale Verschmelzung von Anfang und Ende;



dann wird das Hauptmotiv nochmals zu neuen Umbildungen verwendet, ein mächtiges Antreiben, ein jubelnder Aufschwung — und in imposanter Weise schliesst der erste Satz.

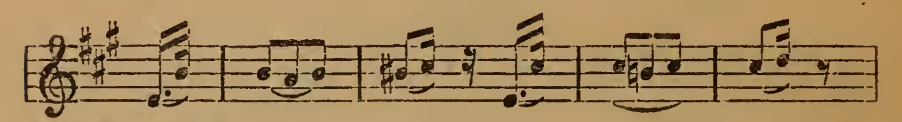
II. Larghetto.

Der zweite Satz, A-dur, ist der Inbegriff der vollendetsten musikalischen Schönheit und der lieblichsten Grazie, durch seine Melodien und Harmonien sowohl, wie durch die Wunder der Beethovenschen Instrumentation.

Er hebt mit einem entzückenden Gesange der Geigen an, der vom Quartette begleitet wird.



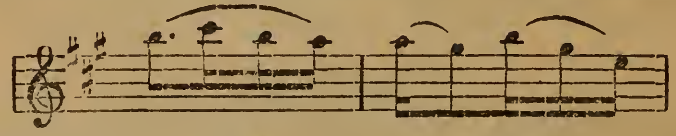
Von den Klarinetten und Fagotten wird die herrliche Phrase unter wiegender Begleitung der Geigen wiederholt und führt zur Antwort:



Auch diese wiederholen oben bezeichnete Bläser. Den Übergangssatz bildet dann ein reizendes, kurzes Zwiegespräch zwischen Klarinetten und Fagotten einerseits und erste Geige andrerseits, in welches sich bei der Wiederholung in A-moll andere Instrumente wie mit leisen Seufzern einmischen.



Von gleich zarter Innigkeit wie die Melodie des Hauptmotives ist diejenige des Seitensatzes, auf der Dominante von E, nämlich den Accordtönen h, dis, fis, anhebend.



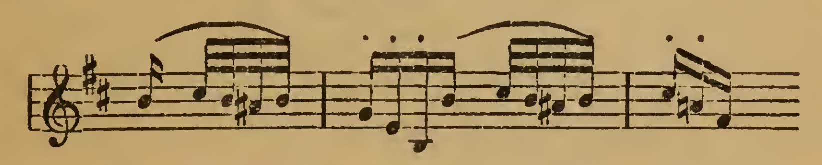
Graziös variiert und in wundervoller orchestraler Einkleidung wiederholt sich der kurze Satz, dann ein Drängen unp Schieben,



ein sich immer lebhafter gestaltendes Zwiegespräch zwischen Bläsern und Quartett, aus dem Motive des Seitensatzes ge-

bildet (die zweite Hälfte des ersten Taktes ),

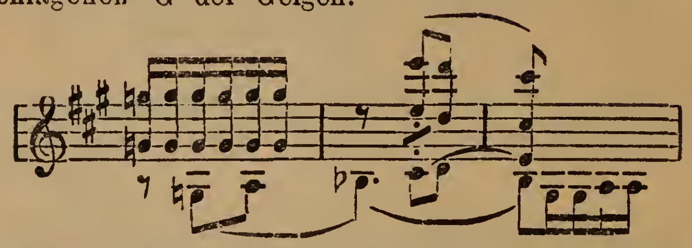
und eine lieblich tändelnde Weise führt zum Coda, ein Musiksatz so voll des Ausdruckes inneren Glückes innerlicher Befriedigung, dabei so humorvoll schalkhaft, dass man die lieben Engelein zu hören meint.



Was liesse sich nicht alles in den bisher gehörten Klängen des Larghetto hineindeuten! Wo ist der starre, trotzige, eigenwillige, verzweifelnde Beethoven? Hier ist Liebe, schrankenlose Hingebung, Andacht, ein grosses Sehnen — und ein himmlischer, alles verklärender Friede.

Doch noch Herrlicheres, Grösseres steht bevor! Nachdem bei Beginn der Durchführung die erste Geige nunmehr in A-moll einen Teil des ersten Thema aufgenommen, während die Bläser den anderen Teil erklingen lassen, folgt eine musikalische Episode, welche einen geradezu unbeschreiblichen Eindruck macht. Man wird sie wohl kaum ohne eine Art andächtigen Schauers hören. Sie ist nur aus einem Bruchstück des Hauptmotives, zum Teile in der Gegenbewegung gebildet (die fettgedruckten Noten

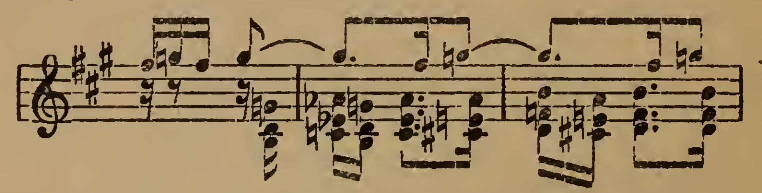
), und entwickelt sich auf dem leise angeschlagenen G der Geigen.



Noch tiefer in sich versenkt erklingt die Wiederholung.

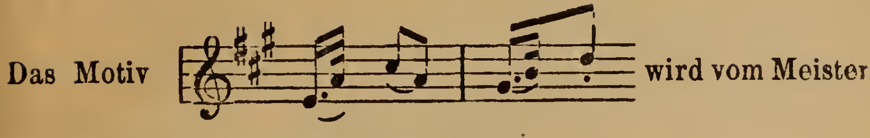
Das sind Klänge, welche dem Irdischen entrücken und in eine andere, höhere Sphäre versetzen. Mit Bewunderung sieht man den Meister aus den unscheinbarsten Motiven musikalische Gebilde von höchster Schönheit hervorzaubern.

Die düsteren Schatten weichen und kraftvoll erklingt das fanfarenartig begleitete Hauptmotiv in F-dur, nunmehr Takt für Takt beantwortet; doch wieder wird die Stimmung ernster; die Periode wiederholt sich in F-moll, geht in die Dominante von C-moll (g, h, d) über und führt in die Durcharbeitung einer früheren Episode



Nachdem in prächtiger Steigerung der Höhepunkt auf dem unerwarteten Cis-dur Accord erreicht ist, löst sich die Spannung; sanfte Accorde der Bläser, vom Quartette harfenartig begleitet, führen zur Ruhe, in das zarte Hauptmotiv, somit in die Wiederholung des ersten Teiles des Larghetto zurück. Dieselbe nimmt im wesentlichen denselben Verlauf, nur ist alles bedeutend reicher ausgeschmückt; ein Meister wie Beethoven sagt natürlich nicht zweimal dasselbe in gleicher Weise.

Eine neue, reizvolle Episode findet indessen noch Platz.

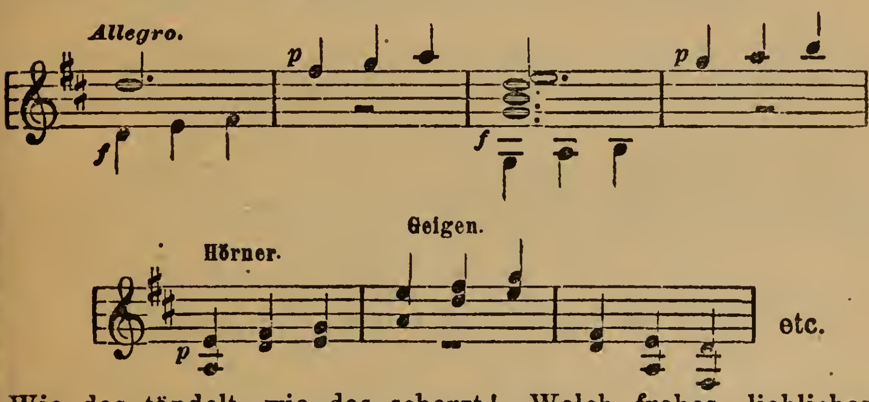
Das Motiv  wird vom Meister zu einem neuen Gebilde verwendet,



um in die Wiederholung des Seitensatzes zu führen.

III. Scherzo.

Trotz Kürze und Knappheit der einfachen Marschform, birgt auch dieser Satz seines köstlichen, lebensfrischen Inhalts wegen einen grossen musikalischen Reichtum.



Wie das tändelt, wie das scherzt! Welch frohes, liebliches Treiben! Und so geht es fort, den ganzen Satz hindurch. Welcher Humor liegt in dem so plötzlich auftretenden fis sämtlicher Streicher (2. Teil des Trio) und wie herzig klingt

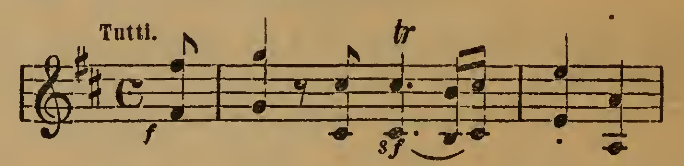
darauf die Wiederholung des ersten Trio-Teiles mit der schalkhaften Fagottbegleitung!

Aber erst im Finale

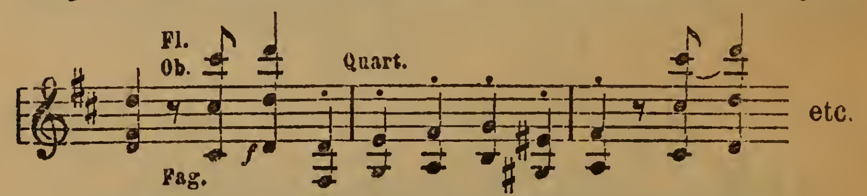
IV. Allegro molto.

erreicht das neckische, frohe, übersprudelnde Treiben seinen Höhepunkt. Und wie Beethoven es an anderer Stelle verstand, durch einige wenige, einem Motive entnommenen Noten, Episoden von erschütternder Wirkung zu gestalten, so verzaubert sein Genie hier alles, was er dem scheinbar so einfachen Hauptthema entnimmt, zu einem Stimmungsbilde, dessen freudiger, humorvoller Grundton durch die untermischten ernsteren und weihevollen Anklänge nur noch gehoben wird.

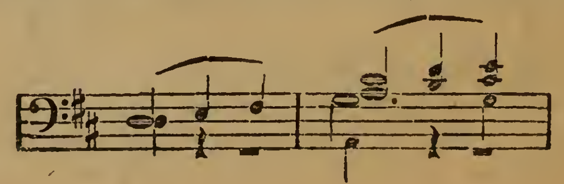
In der Form ein Rondo, kündigt sich der Satz gewissermassen mit einer Frage an.



Schalkhaft und leise erklingt die Antwort im Streichquartett; Frage und Antwort wiederholen sich und das Spiel beginnt

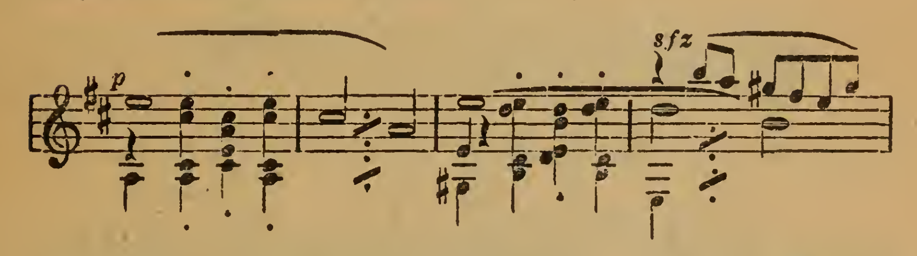


Das bald darauf eintretende ruhige Nebenthema,

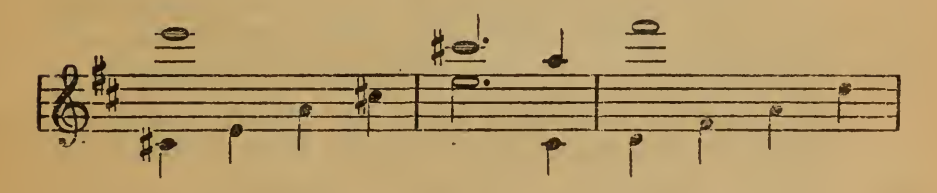


hebt das Cello allein an, Bratsche und zweite Geige beantworten es; dann intonieren es auf der Dominante (a, cis, e) Klarinette und Fagott, vom Quartett beantwortet. Immer voller flutet der Gesang, immer neue Stimmen treten hinzu, wunderbar durcheinander webend, bis sich alles auf der Dominante von A-dur (c, gis, h) vereinigt und der Übergang in den Seitensatz bewerkstelligt ist.

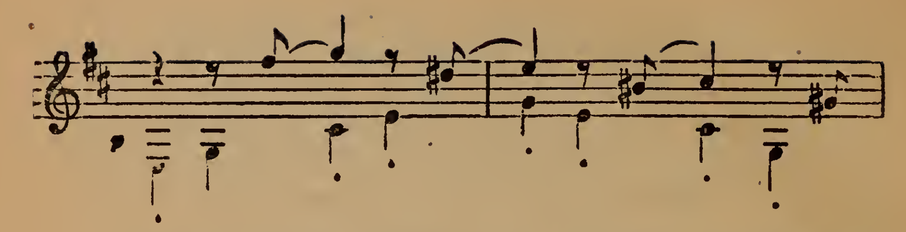
Klarinette und Fagott beginnen das Thema, die Oboe beantwortet es, vom Quartette in lieblicher, harfenartiger Begleitung getragen, wobei die erste Geige gleichsam einen Kranz um das Ganze windet.



Nachdem die Harmonie sich nach C-dur gewandt, wobei die Melodie einen überaus weichen Charakter annimmt, setzt mit kräftigem Aufschwung der Anhang ein



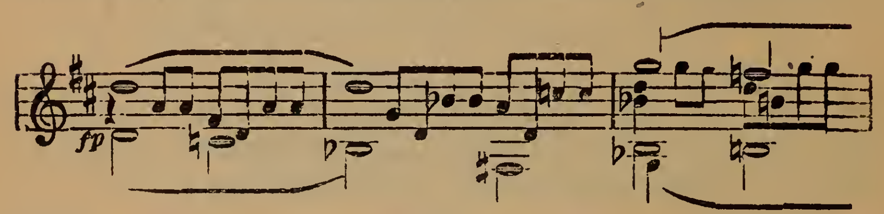
schliefst aber nicht in sich ab, sondern schwebt auf der 3. Stufe des Dominantaccords (e, g, a, cis) der ursprünglichen Tonart D-dur. Es spinnt sich nun die köstliche Episode, welche in das Hauptthema zurückführt. Unter der pointierten Begleitung des Fagotts huschen erste und zweite Geige geheimnisvoll hin und her, die zwei ersten Töne des Motivs anschlagend



Nachdem der erste Teil kurz rekapituliert ist und die Tonart in Moll übergegangen, beginnt die Durchführung mit einer kleinen Notengruppe aus dem ersten Abschnitt;

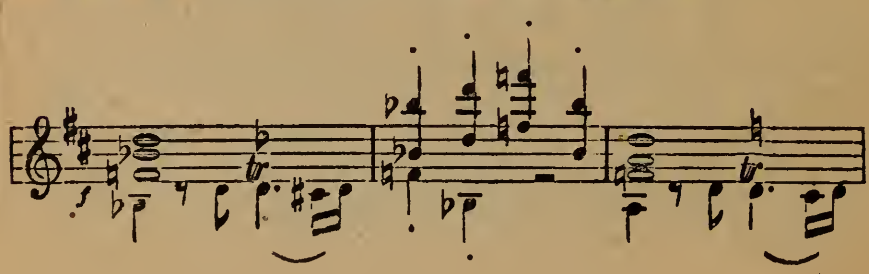


darauf folgt die Durcharbeitung des zweiten Abschnittes:



Die gegen früher melodisch veränderte Begleitung stellt sich bald unter, bald neben das Motiv, wobei das Fagott eine neue Bassunterlage in der Gegenbewegung erklingen lässt.

Diesem emsigen, leisen Treiben der beiden Geigen mit dem kostbaren Stimmgewebe der Bläser folgt in B-dur ein musikalisches Gebilde von imposantem Ausdruck.

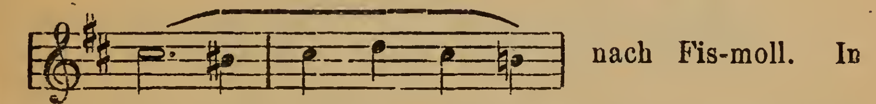


Welche Kraft, welche Hoheit tritt uns in dieser Gestaltung aus dem ursprünglichen, neckischen „Frage"-Motiv entgegen!

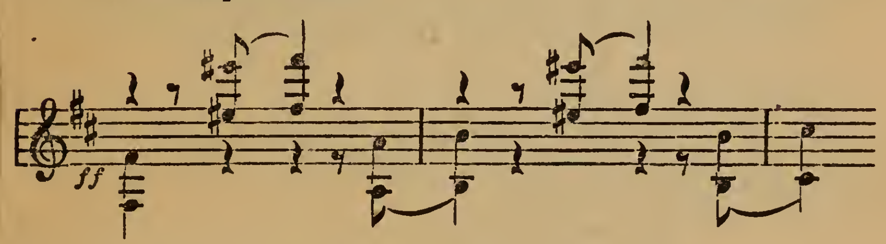
Die kontrapunktische Verarbeitung der Notengruppe



wird weiter gesponnen und führt, stetig vorwärts drängend, nach einem wuchtigen Unissono



nach Fis-moll. In machtvollen Schlägen erklingen auf dem im doppelten forte gehaltenen fis der Hörner und Trompeten die zwei ersten Töne des Hauptmotives.



Der Rhythmus verkürzt sich unter mächtigem Anschwellen — es drängt mehr und mehr einer Entscheidung zu — aber, wie an früherer Stelle, so erfolgt auch hier kein Abschluss. Die Harmonie wechselt, ein kurzes Stocken — und im früheren ungebundenen Übermute setzt das erste Thema wieder ein.

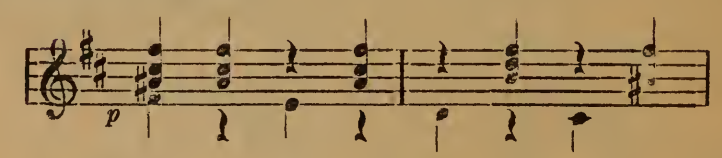
Die Wiederholung des Satzes, selbstredend in zum Teile neuer Instrumentation, vollzieht sich ohne besondere Änderungen und der Schlusssatz baut sich auf als ein Musikabschnitt von einer Lebensfrische, von einer elementaren Kraft, welche in der stetigen Steigerung zumal geradezu staunenswert ist.

Der Raum ist leider zu bemessen, um auch diesen Satz eingehend zu analysieren. — Es seien nur noch einige besonders bemerkenswerte Momente aus demselben hervorgehoben. So die Behandlung des ursprünglich zarten Thema

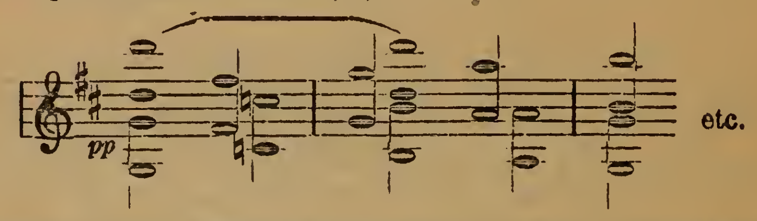
des Nebensatzes,  welches durch Umkehrungen, durch kontrapunktische Vermengungen und durch Instrumentation eine geniale Umbildung erfährt und besonders durch das schrille gis, mit welchem die Geigen dazwischen fahren, zu einer grossartigen Wirkung gelangt;



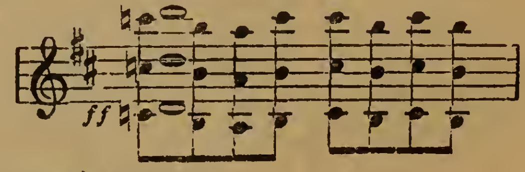
so der neue Abschnitt,



welcher wie verhaltene Freude und heimlicher Jubel klingt; so vor allem aber jenes Entschweben nach G-dur und das dort sphärenhafte Verweilen,



bis mit einem gewaltigen Griffe der helle Jubel sich von neuem Bahn bricht und indem sich alles mit vollster Wucht vereinigt



seinen Höhepunkt erreicht.

Es steht ja ausser allem Zweifel, dass Beethoven noch Grösseres und Gewaltigeres geschaffen hat, als diese zweite Symphonie. Aber auch hier schon ist er unerschöpflich in der Kunst, die gegebenen Themen und Motive zu verwenden und umzubilden, immer neue und überraschende Wirkungen zu erzielen, ohne der organischen Einheit des Ganzen auch nur für einen Augenblick Abbruch zu thun. Nichts Willkürliches, nichts Fremdes, nichts Unmotiviertes wird darin gefunden; eines gehört zum anderen, weil eines aus dem andern entstanden.

Die Symphonie ist für sogenanntes kleines Orchester geschrieben: nur 2 Hörner (ausser den üblichen 2 Trompeten), keine Posaunen. Welche Stärke und Fülle indessen der Meister mit diesem „kleinen“ Orchester erreicht, welche Farbenpracht, welche wunderbare Klangwirkungen, davon hat sich jeder Hörer ja schon genügend überzeugt.

Gustav Erlanger.

Ludwig van Beethoven,

Sinfonia eroica,

composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo.

No. 3. Es-dur, Op. 55.

Die Überschrift, welche die erste gedruckte Partitur trägt, „Heroische Sinfonie, komponiert, um das Andenken an einen grossen Mann zu feiern," giebt den Gedanken des Hörers bei der Aufführung des Werkes gleich eine bestimmte Richtung und erleichtert die Arbeit denen, die es lieben, Instrumentalwerken ein festes, in Worten ausdrückbares Programm unterzulegen und danach zu fragen, was der Komponist sich bei der Abfassung der Komposition gedacht habe.

Aber auch ohne Kenntnis der programmatischen Überschrift dürfte wohl niemand im Zweifel bleiben über die Bedeutung dieser Töne; mit so überzeugender Gewalt sprechen sie — namentlich in den ersten beiden Sätzen — zu den Hörern. Es ist versucht worden, dieser Tonsprache ein bis ins Einzelne gehendes Programm unterzulegen, jeden Satz der Symphonie in poetische Sätze umzudeuten. Ein solches Beginnen ist zwecklos und thöricht, weil es unternimmt, Unmögliches zu vollbringen. Die Musik ist eine Sprache für

sich, die aus sich heraus verstanden sein will, eine Sprache, die viel zu allgemein gehalten ist, als dass sie durch begriffliche, wörtliche Übersetzungen zu erklären wäre.

Trägt nun ein musikalisches Kunstwerk eine aussermusikalische Überschrift oder ein Programm, so bildet dieses gewissermassen ein poetisches Ingredienz, das zu dem musikalischen Inhalt in Beziehung gesetzt wird. Rufen die Bewegungen der Töne in der Phantasie des Hörers einen Eindruck hervor, der sich deckt mit den Bewegungen der Seele, d. h. den Empfindungen, die das poetische Programm erweckt, so kann man von der Darstellung eines poetischen Gedankens durch die Musik reden; man darf es aber nur in diesem Sinne. Allgemeinere Stimmungen, Empfindungen, Leidenschaften sind Gegenstand der Musik, nicht aber bestimmte Begebenheiten und Handlungen. Wer also aus den Tönen der Eroica die Darstellung des Lebens eines Helden, womöglich eines bestimmten Helden, herausliest, wie es geschehen ist, der irrt, denn er verliert sich ins Unbestimmte mit seinen Erklärungen. Schildert z. B. der I. Satz das Streben, Ringen und Siegen des Helden, so deutet unbedingt der II., der Trauermarsch, auf seinen Tod. Was kommt dann aber, wie erklärt sich der III. Satz, das Scherzo, wie der IV., die Variationen über das Thema aus der Balletmusik zu Prometheus? Das Leben des Helden ist ja aus, was kommt nun noch? Berlioz sieht in ihnen die Schilderung der Wettspiele zu Ehren des Verstorbenen, ähnlich denen, welche die Krieger in Homers Ilias zu Ehren ihrer gefallenen Führer veranstalteten. — Ein anderer Erklärer, Lenz, stellt folgendes Programm für die vier Sätze auf:

Allegro: Leben und Tod eines Helden.
Marcia: Das Leichenbegängnis.
Scherzo: Waffenstille am Grabe. (!)
Finale; Das Leichenmahl (!) und Heldenballade.

Wird durch solche Auslegungen der musikalische Gehalt des Werkes erschöpft? Schwerlich. Wir sehen in dieser Symphonie nicht die musikalische Darstellung der Lebens-

geschichte eines Helden, sondern vier durch einen gemeinsamen Gedanken zu einem Ganzen verbundene Bilder, deren jedes diesen Gedanken, nämlich den „das Andenken eines grossen Mannes zu feiern“, in neuer Beleuchtung zeigt. Indem wir kurz in Worten den Gehalt der vier Sätze wiederzugeben suchen, verwahren wir uns ausdrücklich gegen die Annahme, als glaubten wir die allein richtige Lösung der musikalischen Geheimschrift gefunden zu haben, und als wollten wir mehr geben als ein Gleichnis.

Unbestreitbar erwecken die Themen des I. Satzes, ihre Gegenüberstellung, ihre Durchführung den Eindruck des Heldenhaften; unwillkürlich denkt man an eine durch Gaben des Geistes und des Charakters überragende Persönlichkeit, deren würdevolles Auftreten, deren stolzer, trotziger Mut, deren unbeugsame Kraft alle sich ihr entgegenstellenden Hindernisse kühn, aber nicht ohne heissen Kampf besiegt und ihren Gedanken und Plänen zum Durchbruch verhilft.

Der zweite Satz ist eine ergreifende Totenklage; schöner und eindringlicher kann das Leid um den Untergang eines Helden nicht besungen werden.

Der dritte Teil ist ein Scherzo. Ein Scherzo in einer Heldensinfonie? Hat hier vielleicht der Tondichter auf Kosten der Einheitlichkeit des Inhaltes der hergebrachten viersätzigen Symphonieform ein Zugeständnis gemacht? Doch wohl nicht. Kann nicht auch ein Held einmal sich sorgenlos heiterem Spiele ergeben, ausruhen vom Kampfe, um neue Kraft zu sammeln? Die Fröhlichkeit wird nicht zur Ausgelassenheit, keinen Augenblick vergisst er die ernste Manneswürde. Der Mittelsatz, das sogenannte Trio, mit den Klängen der drei Waldhörner gemahnt an Waldesluft und Jagdlust.

Der letzte Satz atmet eine gehobene, siegesfrohe Stimmung. Man könnte sagen: das Lebenswerk des Helden ist vollbracht und von schönstem Gelingen gekrönt. Auch wenn er nicht mehr am Leben weilt, lebt er in seiner Schöpfung, unsterblich, ewig. Heil ihm! und Heil uns, die wir die Früchte seines Waltens geniessen dürfen!

Ein grosses Kunstwerk lebt selbstständig, losgelöst von seinem Schöpfer und will für sich verstanden sein. Dennoch ist es bei näherer Beschäftigung mit ihm unbedingt interessant, in die Werkstatt des Künstlers hinabzusteigen, nach den Umständen zu fragen, welche die Entstehung veranlassten und begleiteten, zumal da hierbei oft für das Verständnis einige feste Anhaltspunkte und Fingerzeige gewonnen werden. Bei Beethovens Eroica-Symphonie fällt die Frage nach der Entstehungszeit zusammen mit der andern naheliegenden Frage: „war es ein bestimmter Held, auf den die Tondichtung geschaffen wurde, und welcher?"

Nach den übereinstimmenden Zeugnissen der beiden ersten Beethoven-Biographen Schindler und Ries, war Napoleon Bonaparte der Held, zu dessen Preise die, wie Thayer nachweist, im Jahre 1803 begonnene und im Frühjahr 1804 fertig gestellte Symphonie geschaffen wurde. Es war kein Wunder, dass Beethovens Genie sich von dem grössten politischen und militärischen Helden seiner Zeit angezogen fühlte, zumal da sein republikanischer Sinn in ihm, so lange er erster Konsul der französischen Republik war, den idealen Freiheitshelden erblickte. „Die erste Idee (zur Abfassung des Werkes) soll vom General Bernadotte (später König in Schweden) herrühren, der französischer Gesandter in Wien war und Beethoven schätzte," so hörte Schindler von mehreren Freunden des Meisters erzählen. Und Ries, der Schüler Beethovens berichtet: „Im Jahre 1802 (?) komponierte Beethoven in Heiligenstadt bei Wien seine 3. Symphonie. Beethoven dachte sich bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mussten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten. Bei dieser Symphonie hatte er sich Buonaparte gedacht; aber diesen, als er noch erster Konsul war. Beethoven schätzte ihn damals ausserordentlich hoch und verglich ihn den grössten römischen Konsuln. Sowohl ich, als mehrere seiner näheren Freunde, haben die Symphonie

schon in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort „Buonaparte“ und ganz unten „Luigi van Beethoven“ stand, aber kein Wort mehr.“ Diese Abschrift der Originalpartitur muss Anfang Mai 1804 fertig gewesen sein. Denn am 20. Mai des Jahres erfolgte die feierliche Proklamation der Krönung Napoleons zum Kaiser von Frankreich. „Ich war der Erste,“ fährt Ries fort, „der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: „Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füssen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!“ Beethoven ging an den Tisch, fasste das Titelblatt oben an, riss es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben, und nun erst erhielt die Symphonie den Titel: „Sinfonia eroica.“

Diese glaubwürdige Erzählung, die uns mit der Abfassungszeit der Symphonie bekannt macht, ist charakteristisch für Beethoven. Napoleon, sein begeistert verehrter Held, war durch die Annahme der Kaiserwürde zu den gemeinen Menschen hinabgestiegen und unwürdig geworden, eine Huldigung zu empfangen, die ein freier Mann einem Heroen zugedacht hatte. Längere Zeit konnte Beethoven sich nicht entschliessen, die Symphonie zu veröffentlichen. Mit Mühe erlangte sein Freund Fürst Lobkowitz die Erlaubnis von ihm, sie in seinen Privatkonzerten aufzuführen. Später erst erschien die gedruckte Partitur unter dem obengenannten Titel und mit einer Widmung an den Fürsten, seinen hohen Gönner, versehen. Für Napoleon hatte er kein Interesse mehr; er war für ihn tot. Als Beethoven 1821 vom Ende des grossen Mannes hörte, bemerkte er sarkastisch, hierfür habe er schon vor Jahren die passende Musik geschrieben.

Mit dem Gedanken an einen einzelnen Helden begonnen, war das Werk während der Arbeit weit über diesen engen Rahmen hinausgewachsen; in seiner allgemein giltigen Sprache

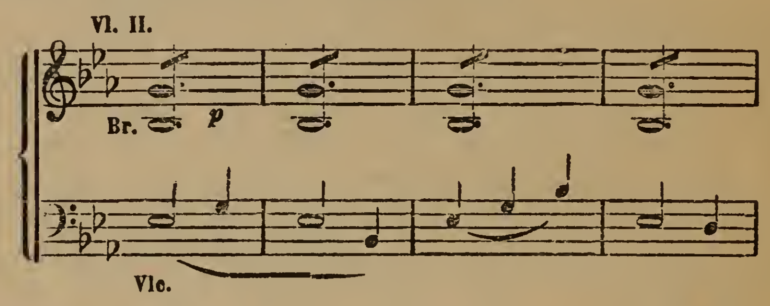
feierte es nicht mehr einen bestimmten Helden, sondern den Typus des Heroen. Daher passt die umfassendere Aufschrift, die später durch äussere Umstände veranlasst wurde, besser zu seinem Inhalt als die erste persönliche Widmung; daher ist sie für uns der typische musikalische Ausdruck geworden, wenn es gilt, einen Helden, einen grossen Mann durch Musik zu feiern, mag derselbe auf dem Gebiete der Politik oder des Krieges, der Wissenschaft oder der Kunst bahnbrechend gewirkt haben.

Ihrem Inhalte, wie ihrer Form nach bildet die Eroica in der Reihenfolge der Beethovenschen Werke im allgemeinen und der Symphonieen im besonderen einen Markstein. Die vor ihr liegenden Werke, wie die C-dur und die D-dur Symphonie wahren noch deutlicher den Zusammenhang mit der Epoche Haydn-Mozart. In ihnen werden noch nicht so leidenschaftliche Töne angeschlagen, so erschütternde, tief ins Innerste des Herzens greifende Töne laut, sie betonen noch mehr eine naive Lebensfreudigkeit. Aber auch der Form nach ist die Eroica etwas neues, ein Fortschritt. Was wir speziell als Beethovenschen Symphoniestil bezeichnen, hier findet er sich zum ersten Male voll und ganz ausgeprägt. Dazu gehören die Knappheit der Hauptthemen im ersten Satze, die Fülle der kleineren Nebenmotive, die frappante Rhythmik, die Ausbildung des sogenannten Durchführungsteiles. Verglichen mit seinen Vorgängern wächst das Werk ins Riesenhafte, wie wenn der erhabene Vorwurf dazu den Anstoss gegeben hätte. Beethoven war sich dieser Erweiterung und dieser Vertiefung wohl bewusst, denn einmal schrieb er über das Originalmanuscript der Partitur „Symphonia grande“, sodann fügte er eine Anmerkung bei, die auch mit gedruckt wurde, man solle die Symphonie nicht am Schlusse eines Konzertes aufführen, sondern näher dem Anfang, damit die Hörerschaft noch frisch genug seien, um den Gehalt des Werkes in sich aufzunehmen. Auch das

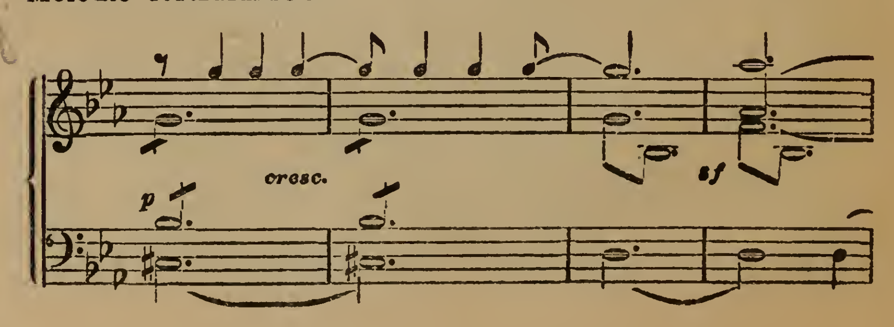
äussere Gewand, die Instrumentation, ist reicher geworden, zu dem gewöhnlichen Symphonieorchester, bestehend aus dem Streichchor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Trompeten, 2 Hörnern und Pauken, tritt noch ein 3. Horn. Vorsichtig ist die Bemerkung beigefügt, die dritte Hornstimme sei so eingerichtet, dass sie auch auf dem 1. oder 2. Horne ausgeführt werden könne.

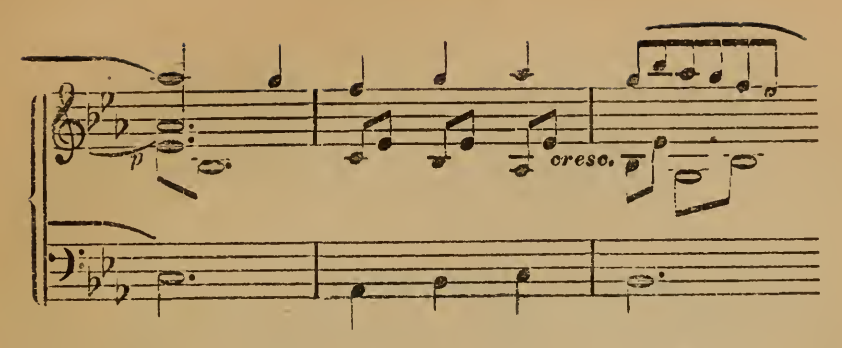
I. Allegro con brio. Es-dur. $\frac{3}{4}$-Takt.

Zwei mächtige Schläge des vollen Orchesters in der Haupttonart auf den ersten Vierteln der beiden ersten Takte leiten den Satz ein. Dann erklingt leise, aber fest und zielbewusst auftretend, das 1. Hauptthema:

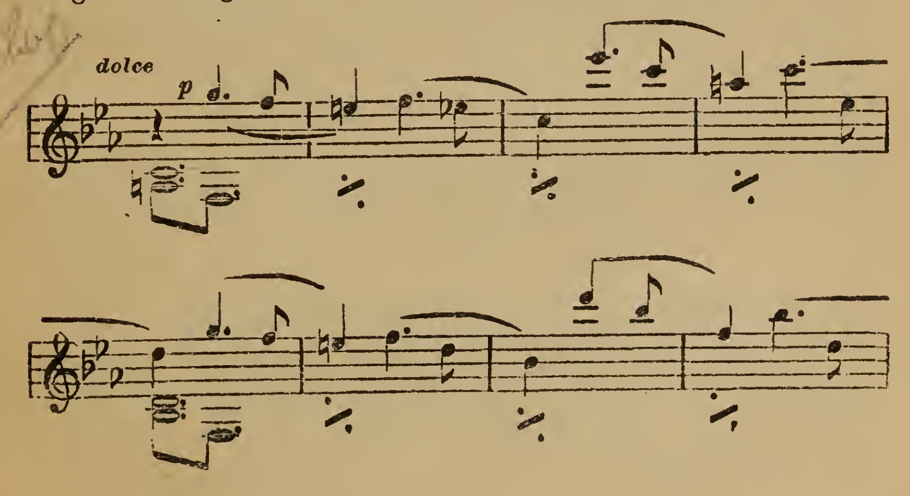


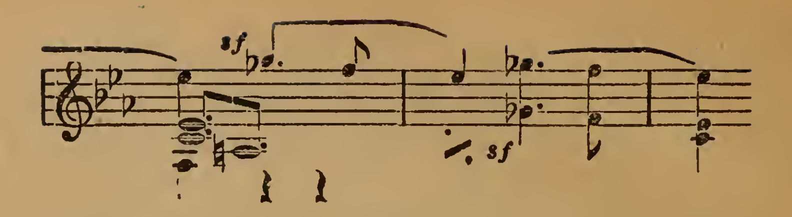
Zart begleiten die 2. Violinen und Bratschen; im 5. Takte fallen in synkopierten Vierteln die I. Violinen ein, um die Melodie fortzuführen:



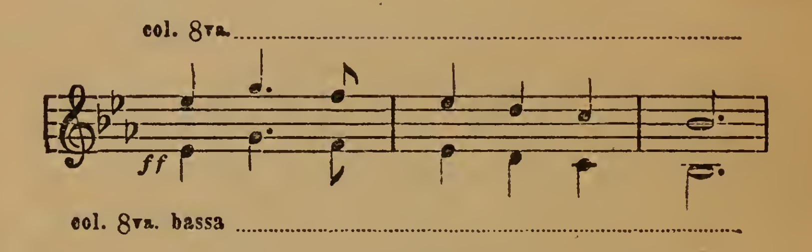


Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörner nehmen ihnen das Wort aus dem Munde, um ihrerseits das Hauptthema ertönen zu lassen, das Streichorchester antwortet, beide Gruppen vereinigen sich, das Thema wird etwas gewandelt und durch Betonungen gegen den Takt in den Zweivierteltakt gedrängt, wodurch es einen vorwärtsstrebenden Ausdruck erhält, in zweitaktiger Tonleiter stürmen die Instrumente empor und hell und siegesfroh intoniert das ganze Orchester im fortissimo das Heldenmotiv. Der Held hat den Entschluss zu seinem grossen Werke gefasst, in seiner Brust lebt die Überzeugung, dass er es vollenden wird. Doch taucht da nicht ein Zweifel auf an dem Gelingen in dem fragenden ersten Seitenmotiv, an dem sich abwechselnd Oboe, Klarinette, Flöte und erste Geigen beteiligen?

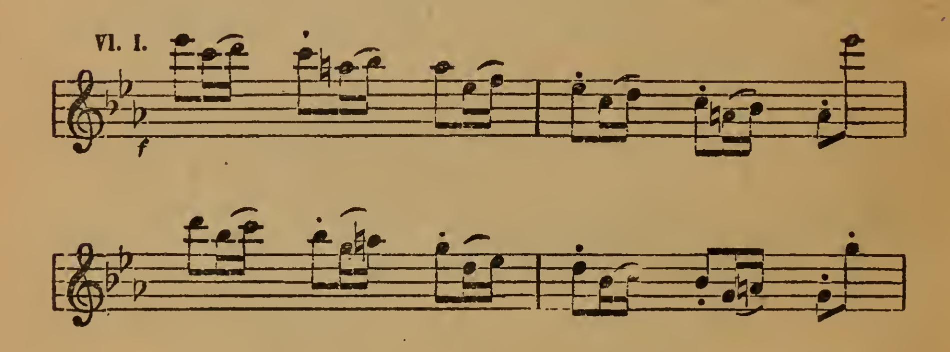




Nein! ein energisches Unisono betont, dass frohe Hoffnung nicht zu Schanden wird:



Kampfesfroh und herausfordernd ertönt das zweite Seitenmotiv:



Feurig stürmen die Geigen weiter und mit einer im *ff* absteigenden Achteltonleiter gelangen wir endgiltig nach der Oberdominante B-dur, in der das 2. Hauptthema anhebt, im Gegensatz zum Vorhergegangenen sanft, sehnsüchtig, wie nach Ruhe verlangend·



Eindringlicher setzt es in Moll ein. Aber noch ist nicht Zeit, „der süssen Ruh zu pflegen", das Streichorchester ruft es leise, mahnend und drängend; die vorübergehende Weichheit wird abgeschüttelt und energisch klingt der erste Teil des Satzes aus in einem Schluss, der aus dem ersten Hauptthema gebildet ist.

Nachdem der ganze Teil noch einmal an uns vorübergezogen ist, beginnt der sogenannte Durchführungsteil. Der erste Teil eines Symphoniesatzes ist der Exposition eines Dramas vergleichbar. Die Themen und Motive sind alle klargelegt, das Material für den Durchführungsteil ist gegeben in dem der Knoten geschürzt wird, der durch den Wiederholungsteil seine Auflösung findet. Verglichen mit den entsprechenden Teilen in Symphonien von Haydn und Mozart

und den beiden ersten von Beethoven hat die Durchführung in der Eroica an äusserer Ausdehnung und innerer Bedeutung und Vertiefung ungemein gewonnen. Sie baut sich auf dem ersten Hauptthema und den beiden Seitenmotiven auf, das zweite Hauptthema wird nicht in ihr verwandt: sein weicher Ton passt nicht für die Schilderung des Ringens und Kämpfens. Denn Kampf und Streit ziehen in diesem Tongebilde an uns vorüber. Bedeutungsvoll ist das erste Hauptthema, das Sinnbild des Helden, in die Mitte des Ganzen gestellt. So scharf auch die Gegensätze in kühnen Dissonanzen aneinander prallen, so heiss auch die Schlacht wogt, wir zweifeln keinen Augenblick, dass der Held alle sich ihm entgegenstellenden Hindernisse überwinden wird. Ihm winkt der Ruhm, ihm winkt das Glück, aber nicht mühelos fällt ihm der Sieg in den Schoss. Bewundernswürdig ist die Kunst, mit der Beethoven diesen Abschnitt gegliedert hat, zwingend und überzeugend die Gewalt seiner musikalischen Logik. Deutlich lassen sich einzelne Gruppen unterscheiden. Eine Umbildung des ersten Hauptthemas beginnt, dann erscheint das erste Seitenmotiv, ihm folgt eine Verknüpfung des ersteren mit dem zweiten Seitenmotiv und so geht es fort. Die Themen und Motive werden umgelegt, erweitert, verkürzt, kontrapunktisch gegen einander geführt, sie lösen einander ab, um sich dann wieder zu vereinigen. Bald arbeiten die Instrumente zusammen, bald treten die Gruppen der Streicher, Holz- und Blechbläser einander gegenüber, bald spaltet sich das Streichquartett, bald machen einzelne Instrumente aus allen drei Gruppen gemeinsame Sache mit einander. Die Energie des Ausdrucks wird erhöht durch die häufige Anwendung von Synkopen und Betonungen gegen den Takt. Sie rufen den Eindruck trotziger Kraft hervor, die rücksichtslos alles niederwirft, was sich ihr entgegenstellt. Aus verwandten Tonarten schreitet die Modulation in immer entferntere fort bis wir nach E-moll gelangen. Da tritt eine Ruhepause ein. Ein neues drittes Hauptthema tritt auf, gleichsam episodisch. Formal ist dies etwas ganz neues,

das auch Beethoven in früheren Werken noch nicht angewandt hatte. In der Hauptsache ist der Kampf entschieden, und zwar zu Gunsten des Helden. Wie ein Rückblick auf das, was in ihm verloren gegangen ist, mutet das neue Thema an, wenn es wehmütig anhebt in den Oboen und dem Streichorchester:



Es wiederholt sich in A-moll. Doch mehr als verloren ist gewonnen, „der Sieg ist unser“, das Heldenthema singt es jubelnd in hellem C-dur. Dann wendet es sich modulierend nach Es-moll; von neuem tritt das dritte Thema auf; es erhellt sich sodann zu Ges-dur, die Klage verstummt. In B-dur setzt das erste Hauptthema wieder ein und damit beginnt die Rückleitung in die Haupttonart und den Anfang

des Satzes. Vier Takte bevor dieser auftritt, findet sich eine kühne, merkwürdige Stelle: Während nämlich die beiden Geigen im pianissimo auf b und as also auf der Dominante tremolieren, setzt das Horn ganz leise, fast schüchtern in Es-dur mit dem Anfangsthema ein. Hierauf folgen zwei Takte volles Fortissimo des ganzen Orchesters, und die Wiederholung beginnt.

Ries nennt diesen genialen Einfall „eine böse Laune Beethovens“, und erzählt, er wäre nahe daran gewesen vom Komponisten eine Ohrfeige zu erhalten, als er in der ersten Probe „die entsetzlich war“, in der Meinung, es sei unrichtig, rief: „Der verdammte Hornist! Kann der nicht zählen? Es klingt ja infam falsch.“

Auch der Wiederholungsteil ist gegen früher bedeutend verlängert. Nachdem der ganze erste Teil mit den durch die Form gebotenen Modificationen, deren hauptsächlichste die ist, dass jetzt auch das zweite Hauptthema in der Haupttonart erscheint, noch einmal erklungen ist, folgt statt der üblichen Coda eine Ausweichung über Des-dur nach C-dur immer mit dem Anfangsthema. Dieses wird gewissermassen nochmals in neue Beleuchtung gerückt, indem immer neue Kontrapunkte (Gegenmotive) ihm gegenübergestellt, mit ihm verschlungen werden. Auch die wehmutsvolle Klage des dritten Hauptthemas taucht noch einmal auf, erst in F-moll und daran anschliessend in Es-moll; aber das Heldenthema behauptet den Platz und in gewaltiger, breit angelegter Steigerung findet der Satz einen glänzenden Abschluss. Der Held, dessen Werden, Wachsen, Streben, Ringen und Siegen an uns vorübergezogen ist, steht vor uns in strahlendem Glanze als Förderer und Beglücker der Menschheit, so könnte man diesen Schlussteil in die Wortsprache übersetzen.

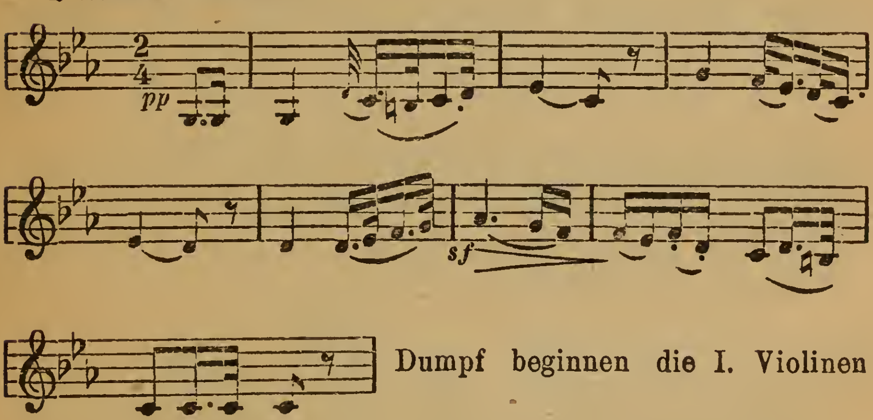
II.

Marcia funebre. Adagio assai. C-moll. $\frac{2}{4}$-Takt.

Im zweiten Bilde führt uns der Tondichter an die Bahre des Helden. Abgeschlossen ist das thatenreiche Leben; auch

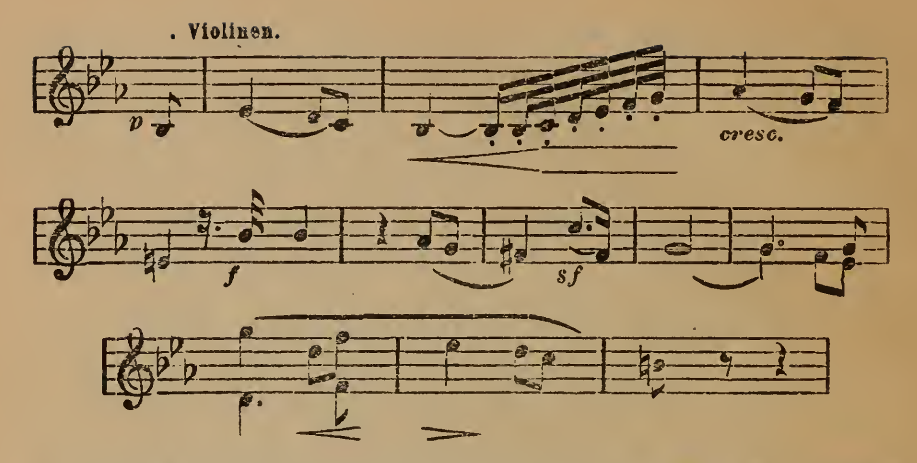
Er, der Gewaltige, schier Unbezwingliche hat dem Allbezwinger Tod seinen Tribut zollen müssen. Nicht nur einige Wenige, nein, ein ganzes Volk trauert um ihn, das in ihm seinen Führer, seinen Förderer und Beschützer, seinen Freund verloren hat.

„Da hör' ich schreckhaft mitternächt'ges Läuten,
Das dumpf und schwer die Trauertöne schwellt.
Ist's möglich? Soll es unsern Freund bedeuten,
An den sich jeder Wunsch geklammert hält?
Den Lebenswürd'gen soll der Tod erbeuten?
Ach! wie verwirrt solch ein Verlust die Welt!
Ach! was zerstört ein solcher Riss den Seinen!
Nun weint die Welt, und sollten wir nicht weinen?"

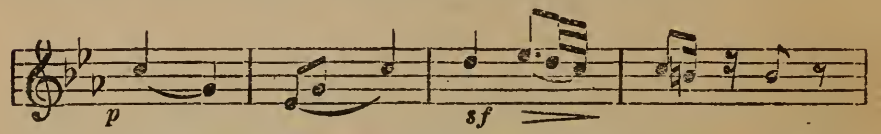


Dumpf beginnen die I. Violinen die Klage, begleitet von den andern Streichinstrumenten. Eindringlicher wiederholt sie die Oboe, getragen vom vollen Orchester ohne Flöten und Trompeten. Die zweiunddreissigtel Triolen des Streichorchesters 

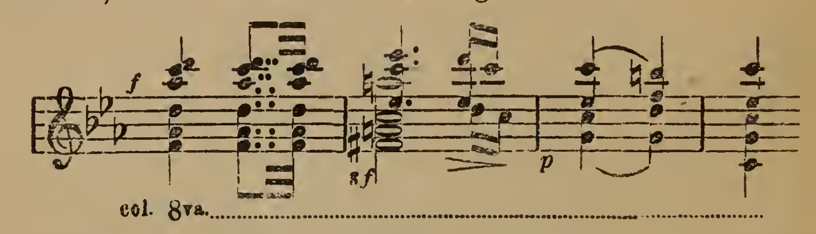
gemahnen an gedämpfte Trommeln. Das Thema wendet sich nach Es-dur und wird gesangreich fortgeführt:



In F-moll beginnt das Streichorchester den Vordersatz von neuem, den die Oboe mit vollerer Instrumentation und gesteigertem Ausdruck durch den Nachsatz in Es-dur beantwortet. Nochmals beginnt die Oboe das Trauermotiv, das die ersten Geigen folgendermassen verlängern:

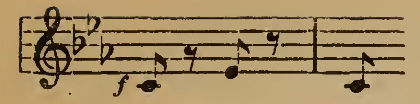


Und nach einem grellen Aufschrei in den Holzbläsern und Hörnern, der vom herbsten Weh getränkt ist:

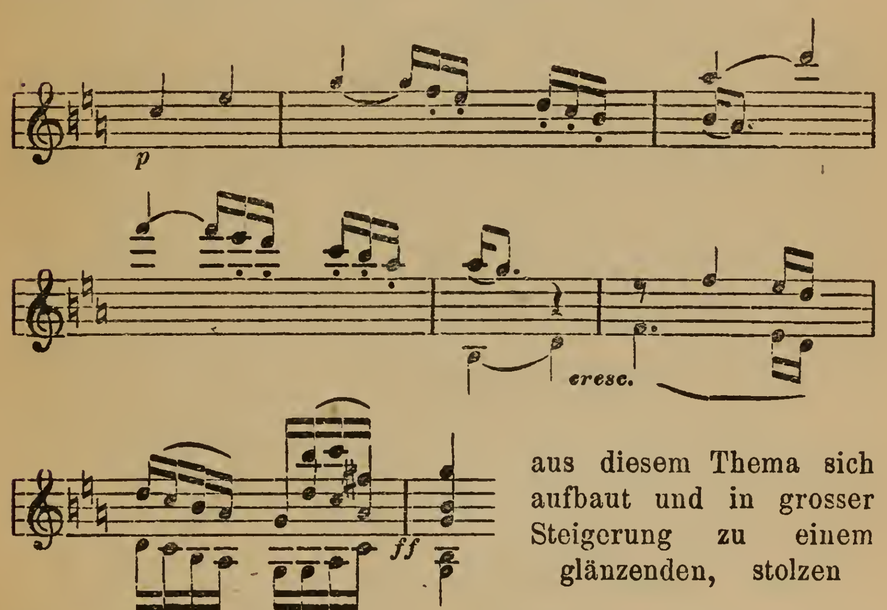


schliesst der erste Teil mit dem Ausdruck trostlosen Schmerzes:

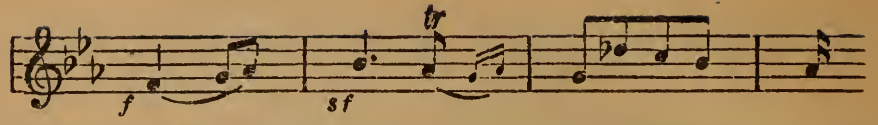




Ermannt euch; nicht in weichlicher Klage ehrt ihr einen Helden. Sein Körper nur ist von euch geschieden; sein Geist lebt, wird ewig leben in seinen Werken, deren Wohlthaten ihr geniesset. Die Erinnerung an ihn sei euch ein Trost. Lasst uns mit Stolz gedenken, dass seine hehre Erscheinung zu uns gehörte, für uns wirkte: „Denn er war unser! Mag das stolze Wort den lauten Schmerz gewaltig übertönen.“ Also spricht der Mittelsatz in klarem C-dur, indem er anhebt:



aus diesem Thema sich aufbaut und in grosser Steigerung zu einem glänzenden, stolzen Fortissimo geführt wird. Das Anfangsthema setzt wieder ein, als wenn sich der Leichenzug der Gruft zu bewegte, um den toten Helden zur letzten Ruhe zu begleiten. Die Stimmung ist eine gefasstere; der Zuspruch ist nicht wirkungslos verhallt. Dieser Wiederholungsteil ist breiter ausgesponnen. Anschliessend an das Hauptthema entwickelt sich ein kleines Fugato über das energievolle Motiv:



Veränderungen in der Bewegung und Orchestrierung, die sich noch einmal zu vollem, starkem Klange erhebt, gestalten die Themen reicher aus. Am Schluss erscheint die Trauermelodie wieder, etwas verändert und durch Pausen unterbrochen. Sie bricht gewissermassen in sich selbst zusammen, indem die letzten Erdschollen dumpf auf den Sarg fallen.

Es ist nicht zu läugnen, dass die Beziehungen der beiden letzten Sätze der Symphonie auf die Überschrift „Eroica“ nicht so offen zu Tage liegen, wie die des ersten Allegro und des Trauermarsches. Der programmatische Charakter der Musik tritt in ihnen etwas zurück, das freiere Tonspiel hat die Oberhand gewonnen. Wenn nun auch in bezug auf ihren aussermusikalischen Inhalt der Hörer mehr auf Vermutungen angewiesen ist, so fallen darum beide Sätze durchaus nicht aus dem Rahmen des Ganzen. Ihrer ganzen Haltung und ihrem innern Wesen nach stimmen sie vortrefflich zu den beiden vorangegangenen Sätzen und ergänzen dieselben. Die treibende Kraft der Musik, das Grundelement aller musikalischen Formen ist das Prinzip des Gegensatzes. Die erschütternde Tragik des zweiten Satzes wird ergänzt durch das Gegenbild des Humors, den das Scherzo entfaltet. Das Pathos und die dramatische Kraft des ersten Satzes wird im letzten verklärt zu einem konflictfreien, eine gehobene, glückselige Stimmung atmenden, lyrischen Gesang, sodass das ganze Werk in derselben würdevollen, ernsten Stimmung ausklingt, in der es begonnen, aber nach all den Kämpfen, die es geschildert, nach all den Leidenschaften, die es aufgerührt, nach all der Trauer, die es besungen hat, die Erlösung bringt und den befreienden Blick in eine Welt eröffnet, die besser ist als unsere irdische: die Welt des Guten, Wahren, Schönen.

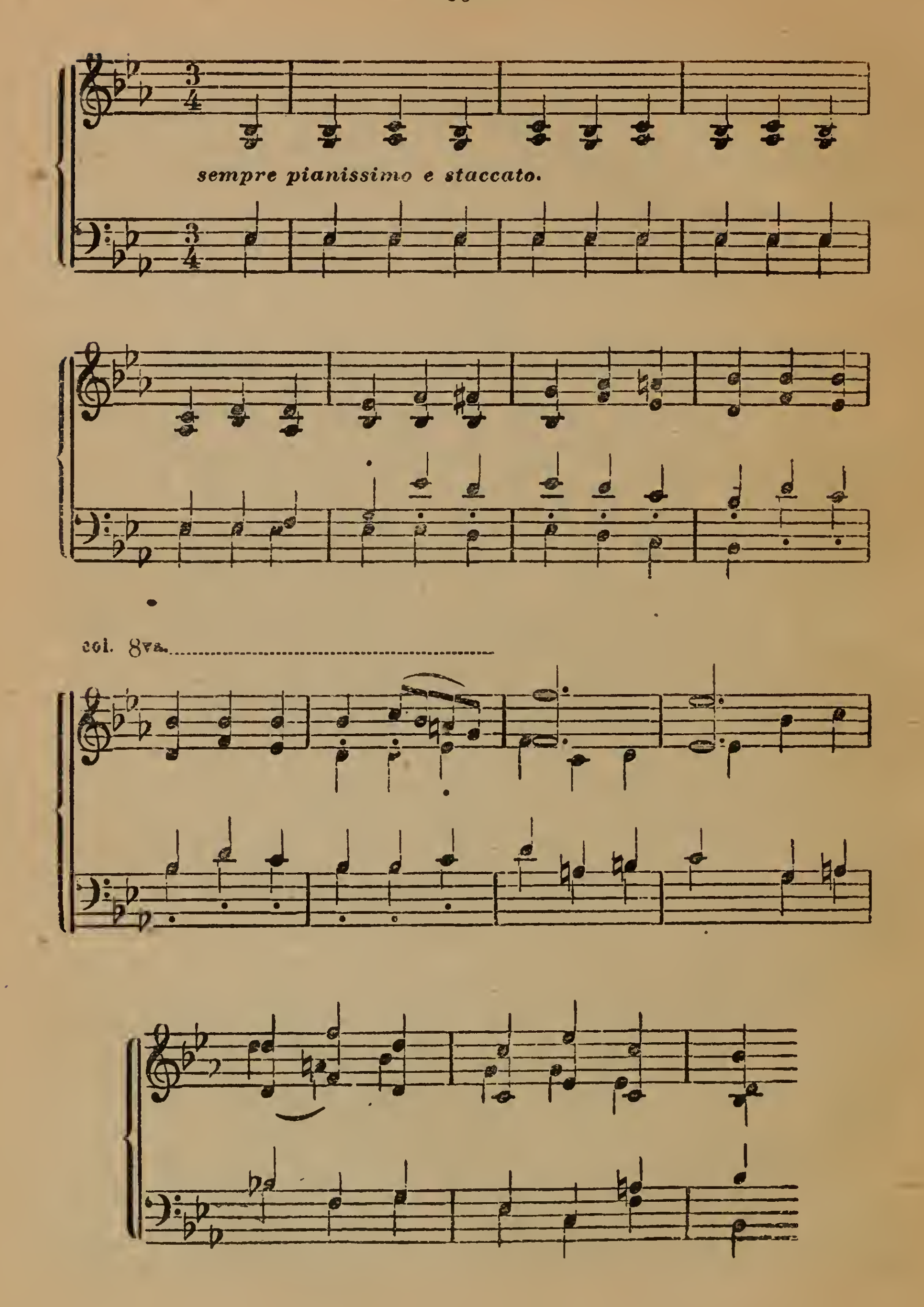
Den in den Tönen versteckten Beziehungen auf die Vorstellung eines Helden glauben wir in der Einleitung einen passenden Ausdruck verliehen zu haben, so dass uns noch übrig bleibt, auf die musikalische Gestaltung beider Sätze einen Blick zu werfen.

III.

Scherzo. Allegro vivace. Es-dur. $\frac{3}{4}$-Takt.

Den Begriff des Scherzos hat Beethoven in die Symphonie getragen. Während er noch in seiner ersten Symphonie an dem Menuett Haydns und Mozart festhielt, benannte er den entsprechenden Satz in der zweiten mit dem Namen Scherzo. Sein Zusammenhang mit der Tanzmusik ist nur noch an der äusseren Form kenntlich: ein zweiteiliger Hauptsatz, ein ebenfalls zweiteiliger Zwischensatz in gleicher Tonart, Trio genannt, die Wiederholung des Hauptsatzes. Der Inhalt ist viel bedeutender geworden in den Scherzi Beethovens; von der kindlichen Naivetät und Heiterkeit des Haydnschen Menuetts haben sie sich weit entfernt. Die meisten atmen jene gebrochene Stimmung, die zwischen Lachen und Weinen, zwischen Übermut, Witz und Melancholie schwankt, und mit dem Namen Humor bezeichnet wird. Dem Humor hat Beethoven zuerst in der Musik die Zunge gelöst, und er hat darin nur wenige Nachfolger gefunden, deren bedeutendster Schumann ist.

Prickelndes Leben und übermütige Laune sind dem Eroica-Scherzo eigen. Jedoch paart sich mit ihnen eine männliche Würde, die auch im Scherz niemals die Haltung verliert und eine gewisse Überlegenheit über die Lust und Freude ausdrückt. Darauf weist die durchgehende Bewegung in Viertelnoten, die nur an einer Stelle des Themas von Achteln unterbrochen wird. Der Hauptsatz baut sich auf folgendem Thema auf, welches das Streichorchester ertönen lässt, vom siebenten Takte an von der ersten Oboe begleitet:


sempre pianissimo e staccato.
col. 8va

Im Verlaufe erhebt sich das neckische Geflüster zu lautem Jubel, an dem sich das ganze Orchester beteiligt. Drei übermütige, durch Betonungen des zweiten Viertels fünf synkopierten $\frac{2}{4}$-Takten gleichende, Takte erhöhen die Lust. Launig werfen sich wechselseitig Holzbläser und Streicherchor Fragen und Antworten zu. In frischem Anlaufe steigen die Geigen empor und mit schwungvoller Freude schliesst der Teil ab.

„Wie schön ist es im grünen Wald", „frisch auf zu fröhlichem Jagen" so locken die 3 Hörner:



Freudig zustimmend fallen die übrigen Instrumente ein. Flöte, Oboe und Fagott vereinigen sich zu einem Oktaven-

Gang in Vierteln, der einen suchenden Ausdruck trägt, als ob die Fährte des Wildes aufgespürt wird:



Das Streichorchester nimmt ihn auf und leitet zum Hornmotiv zurück, das durch zwei echoartige Zwischenrufe des Streichorchesters, begleitet von Klarinetten, erweitert, den Mittelsatz beschliesst, worauf der Hauptsatz des Scherzos ohne Wiederholung der Unterteile noch einmal an unserm Ohr vorüberzieht, und das Ganze durch eine kurze sich steigernde Coda (Anhang) über dem Es und B der Pauken seinen Abschluss erhält.

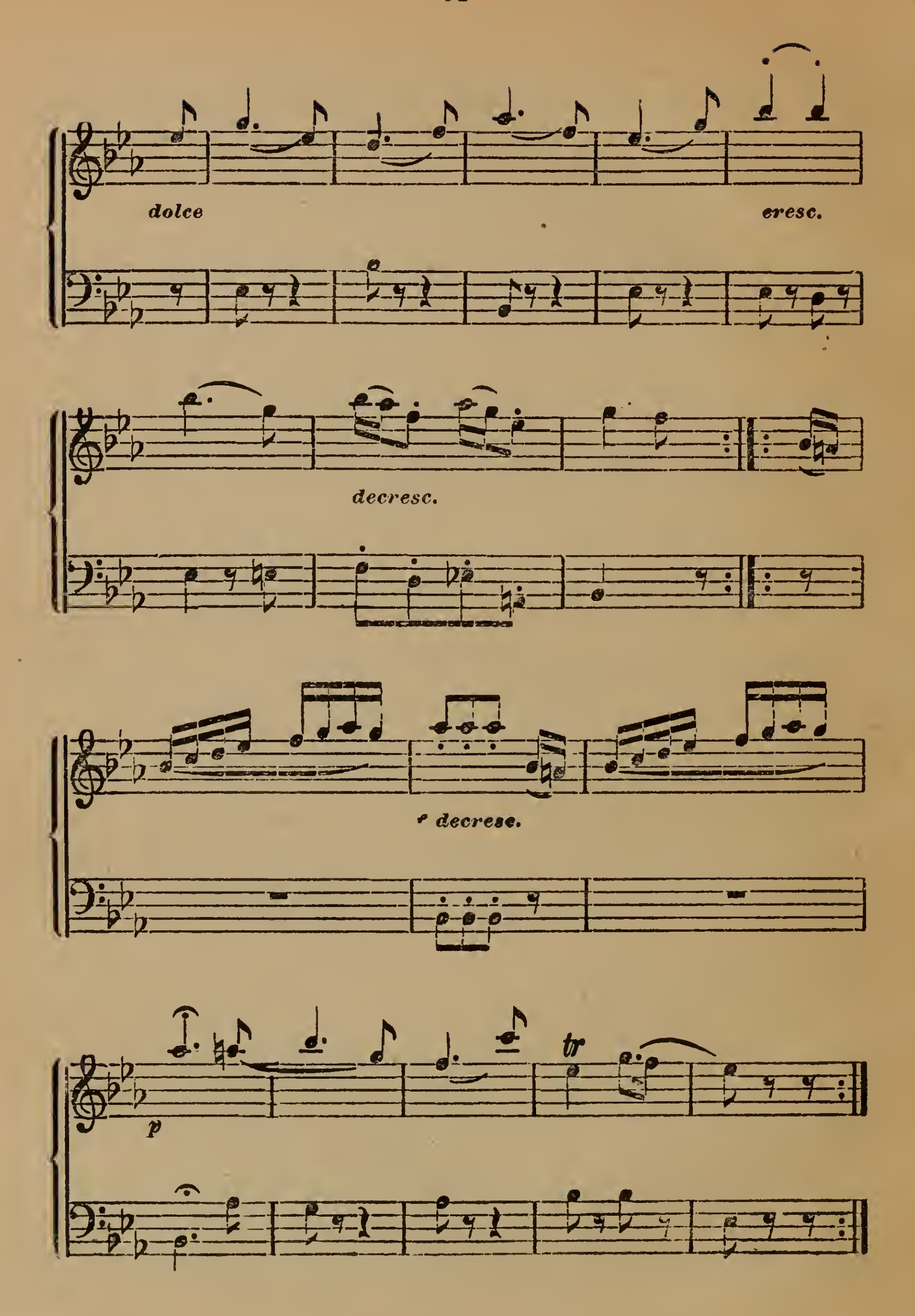
IV.

Finale. Allegro molto. Es-dur. $\frac{2}{4}$-Takt.

Der letzte Satz ist seiner Bauart wegen merkwürdig. Mit genialer Hand hat Beethoven zwei ganz verschiedene und bis dahin immer getrennt gewesene Formen vereinigt: die Variationen und die Form des letzten Symphoniesatzes. Ein Thema liegt zu Grunde und mit erstaunlicher Kunst ist nicht nur die Melodie sondern auch der Bass derselben

variiert; kontrapunktische Verkettungen, in denen immer neue Nebenmotive auftauchen, gipfeln in einer kleinen Doppelfuge. Während es in den einfachen Variationen Gesetz ist, dass die Grundtonart des Themas stets festgehalten wird, modulieren hier die Variationen. Dazwischen tritt die erste Hälfte des Themas wieder rein auf, aber in andern Tonarten, einmal in D-dur (auf dem H-moll Quartsextaccord [fis, h, d] einsetzend), dann in C-dur. Schliesslich erscheint es aus dem Allegro ins Andante versetzt, etwas verändert; diese letzte Variation wird breit ausgesponnen und leitet zu einer jubelnden aus dem Hauptmotiv sich entwickelnden Coda über. Dadurch, dass der Satz in den Variationen moduliert, lehnt er sich an die Form der thematischen Entwickelung eines gewöhnlichen Symphoniesatzes an und die ungefähr in der Mitte stehende G-moll Variation, welche sich auf dem Bass des Themas aufbaut, erscheint mit ihrem veränderten Rhythmus geradezu wie ein Seitenthema. Das Ganze gliedert sich sehr übersichtlich:

Nach einem stürmischen in G-moll beginnenden und nach der Dominante von Es-dur hinüberleitenden Lauf der Saiteninstrumente wird der Bass des kommenden Themas pizzicato von diesen vollständig gespielt, nachschlagend beteiligen sich 8 Takte nach Beginn die Flöten, Klarinetten und Fagotte an dem Vortrag derselben; auf dem dreimal wiederholten B fallen auch die Blechbläser ein. Es folgen zwei Variationen des Streicherchors über den Bass, wobei dieser als cantus firmus (fester Gesang; gegebene Stimme) einmal in der Mittelstimme und einmal in der Oberstimme erscheint. Nun erst erklingt das Thema selbst, gesangreich und innig, durch seinen wiegenden Rhythmus an seinen Ursprung aus der Balletmusik zu Prometheus gemahnend. Die Holzbläser intonieren es, begleitet vom übrigen Orchester, umspielt von einer auf- und niedersteigenden Sechzehntelfigur der ersten Geigen; bei der jedesmaligen Wiederholung der beiden Teile des Themas treten es die Holzbläser an die ersten Geigen ab, und die Bässe übernehmen die Sechzehntelfigur. Die Melodie und der Bass des Themas lauten:

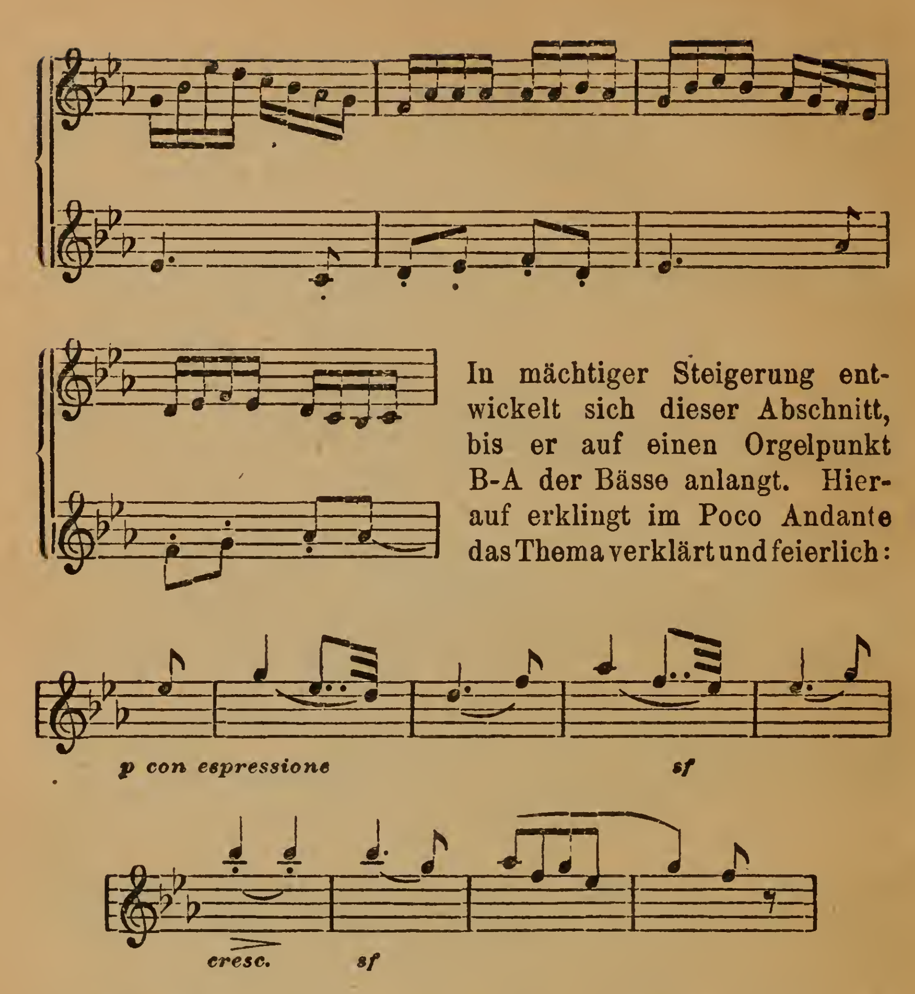

dolce
cresc.
decresc.
decresc.
p
tr

Wenige Takte leiten über zu einer fugierten Variation über die 4 ersten Takte des Basses in C-moll. Sodann ertönt der Anfang der Melodie in D-dur und wird im Verlaufe variiert. Hieran schliesst sich die auf den Bass gebaute G-moll Variation:



Der Anfang des Themas erklingt in C-dur, wendet sich über C-moll und F-moll nach Es-dur, in dem die vierte Variation mit einem Doppelfugato beginnt, dessen beide Subjekte lauten:





In mächtiger Steigerung entwickelt sich dieser Abschnitt, bis er auf einen Orgelpunkt B-A der Bässe anlangt. Hierauf erklingt im Poco Andante das Thema verklärt und feierlich:

In grossartigen Klängen des vollen Orchesters breitet sich diese Variation aus, dann sinkt sie in Sechzehnteln, die durch Pausen unterbrochen sind, ins Pianissimo zurück, und plötzlich im unerwarteten Fortissimo schliesst das bewegte, jubelnde Presto den Satz und damit das ganze Werk glänzend ab.

Obwohl dieser Satz mit kontrapunktischen Künsten aller Art gespickt ist, so ist er doch selbstverständlich völlig frei von jeder schulmeisterlichen Trockenheit. So gross ist die Kunst des meisterlichen Bildners, dass sie dem Hörer gar

nicht auffällt. Man meint, es müsse alles so sein, wie es sich darstellt. Das ist der Sieg des Geistes über die Materie. Nicht Variationen und Fugati vernimmt der Hörer, sondern den geistigen Gehalt in musikalischen Gebilden, welchen wir oben in rechter Weise angedeutet zu haben meinen.

Die erste Aufführung der Symphonie fand unter Beethovens eigener Direktion am 7. April 1805 statt, wie Thayer berichtet. Von der Mehrzahl der Zeitgenossen wurde sie nicht recht verstanden. Selbst ein so grosser Musiker, wie Carl Maria von Weber fällte als Jüngling ein Urteil, welches uns heute in Erstaunen versetzt. Er vermisst „Klarheit, Deutlichkeit und Haltung der Leidenschaft“. Uns Nachgebornen ist sie eine Offenbarung, eines der schönsten Kapitel in dem Evangelium, das uns der grösste Symphoniker Beethoven in seinen neun Symphonieen hinterlassen hat.

Dr. Ernst Radecke.

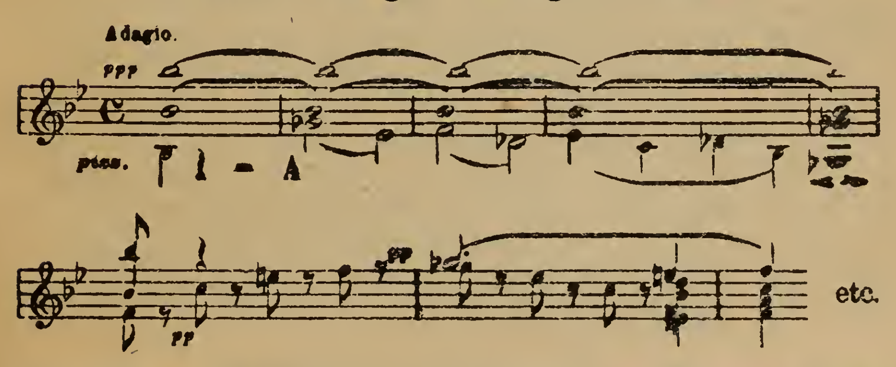
Ludwig van Beethoven,
Vierte Symphonie
(in B-dur) op. 60.

(Erschien 1806 und ist dem Grafen Oppersdorf gewidmet. Nach der „A. M. Z.“ wurde sie zum ersten Male 1807 in einer sehr gewählten Gesellschaft aufgeführt, die zum Besten des Verfassers ansehnliche Beiträge gezeichnet hatte).

Der grosse Toncharakter, sowie der lebendige Geist, der in den Schöpfungen Beethoven's weht, verleiht jedem seiner Werke einen besonderen tonkünstlerischen Wert. Durch das philosophische Denken im Reiche der Töne haftet seinen Motiven ein individualisierendes Gepräge an, das zu Deutungen veranlasst hat, als habe Beethoven irgend ein Vorkommnis des alltäglichen Lebens und Denkens in Tönen darstellen wollen. Erwägt man aber, dass einem solchen Musiker die Töne mehr sind als blosse Klänge, dass sie ihm im Gegenteil wie eine grosse viel vermögende Familie erscheinen, in die sein Genius ihn eingeführt hat, und ihm daher auch die besondern Eigenschaften der verschiedenen Glieder dieser Familie lebhafte Teilnahme einflössen, so wird man leicht die lebendige Wirkung, die seine Motive auf den Zuhörer ausüben, begreifen können. Die Berufung auf die 3. und C

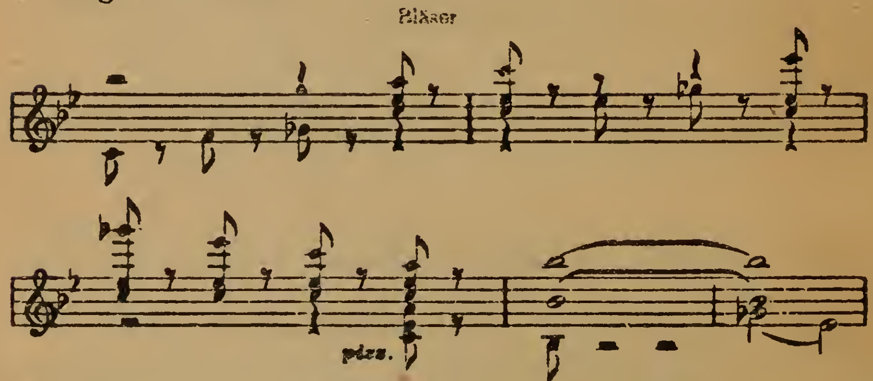
Symphonie als solche, denen ein bestimmter Charakter des äussern Lebens anhaften soll, sind keineswegs im Stande, es thatsächlich zu beweisen, denn obgleich ihre Motive dem gewollten Charakter durchaus entsprechen, sind sie trotzdem als absolute Musik gedacht und durchgeführt, und darauf kommt es ja zumeist an. Die 3. Symphonie hat einen heldenhaften und die 6. einen ländlichen Charakter. Selbst die malerischen Andeutungen in der letzteren treten nicht aus dem Rahmen des rein Musikalischen, wie man dies bei der sogenannten Programmmusik empfindet. Die 4. Symphonie, um die es sich hier handelt, nimmt unter allen übrigen Symphonien des Meisters eine besondere Stellung ein, wegen der darin enthaltenen strengen thematischen Durchführung der Motive. Und wie kindlich einfach sind dieselben, und wie geistvoll ist ihr Wachsen und ihr Gedeihen! Wie klar und durchsichtig stellt sich das Ganze dar!

I. Satz. Adagio. Allegro vivace.

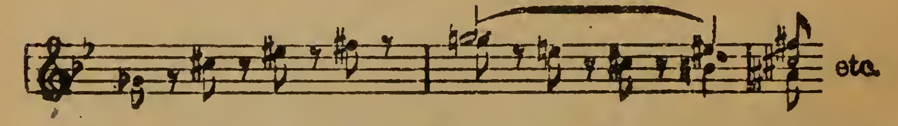


Geheimnisvoll schweben mit einem leisen B-Klange die Holzinstrumente und Hörner auf der Oberfläche. Die Saiteninstrumente, die mit einem leisen b, *pizzicato* begonnen haben, bewegen sich in Terzen nach der Tiefe, als ob sie schüchtern das Allegro-Thema suchten, das noch in der Tiefe zu schlum-

mern scheint. Das Geheimnisvolle dieses Anfanges wird dadurch noch erhöht, dass die Tonart unbestimmt bleibt. Mit dem tiefen ges im 5. Takt, scheint das Erwachen des Themas angedeutet, denn alle Instrumente schweigen erwartungsvoll stille, und nur die erste Geige wagt es, dasselbe anzudeuten. Das Fagott kommt mit einem hohen und langen ges verwundert herbei und die Geige wiederholt ihre Andeutung, worauf der Bass, wie vorhin das Fagott, mit einem tiefen ges, wie mit Ehrfurcht antwortet. Die Bläser brechen nun auch ihr Stillschweigen und flüstern unter einander, wie Antwort gebend, auf die Frage der 1. Geige:



Dann ruhen sie wieder auf ihrem langen Ton, wie am Anfange und die Saiteninstrumente steigen noch einmal suchend in die Tiefe. Wenn sie wieder das ges erreichen, scheinen sie ihrer Sache gewiss zu sein, denn nun halten sie es an, wodurch die bisher schwankende Tonart um einen halben Ton höher gelegt wird.

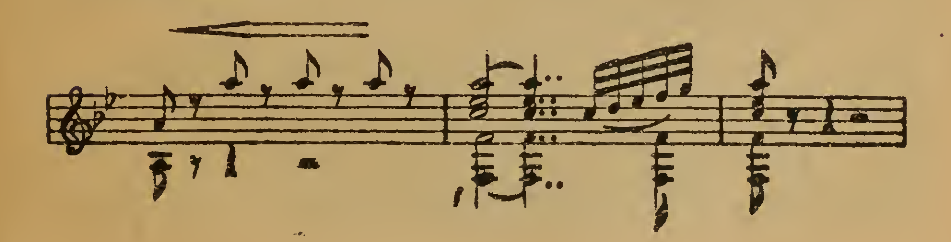


Das Fagott und der Bass kommen wie vorher mit ihrem neugierigen g herbei. Allein das Thema ist erweckt und

das ganze Orchester geräth allmälig in eine geheimnissvolle Bewegung. Die Tonart, die bis jetzt noch nicht feststand, entwickelt sich nun auch und sucht sich einzuführen. Merkwürdig ist dabei zu sehen, wie das Violoncell und der Bass sich nicht einigen können, sobald die Bläser mit ihrem langen Ton wieder einsetzen.



Von hier an gehen sie wieder zusammen und das ganze Orchester ruft freudig aus, dass das Thema nun bereit sei, eingeführt zu werden, was dann von den Streichinstrumenten geschieht.



Allegro vivace

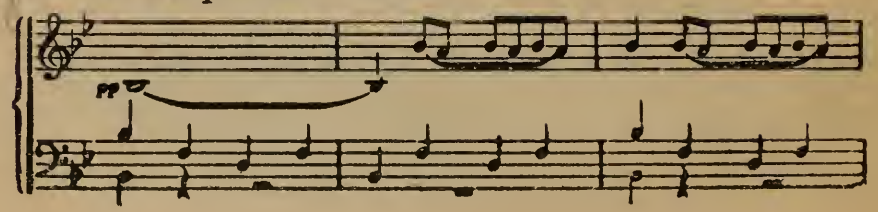
B

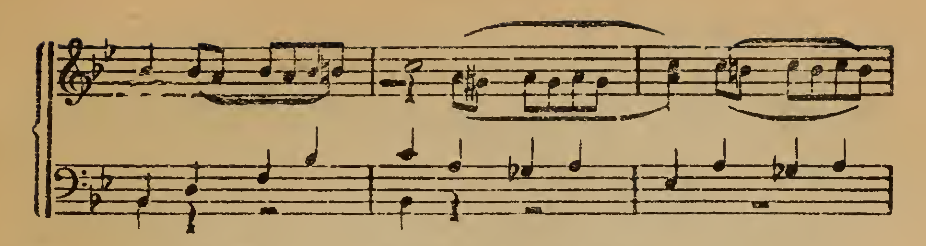
Streichinstr

C

Bläser.

Nach der Wiederholung der nun verkürzten Einleitung **B** wird dies Hauptthema von dem ganzen Orchester jubelnd wiederholt. Der Schluss desselben (**C**) ist hier verlängert, dann tritt ein neues Motiv ein, wozu das Fagott den Rhythmus des Haupthemas beibehält.

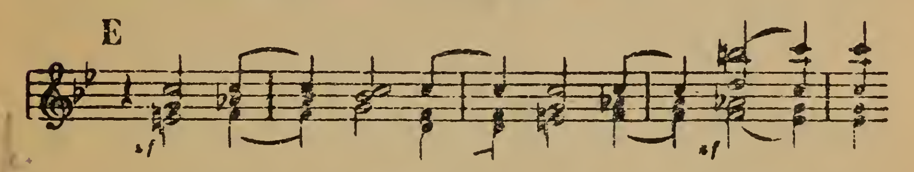




Nach dieser Episode ruft das **ganze Orchester** wieder nach dem **Hauptthema**. Den Vordersatz giebt der Bass, wozu Geigen und Flöten ein neues Motiv geben.

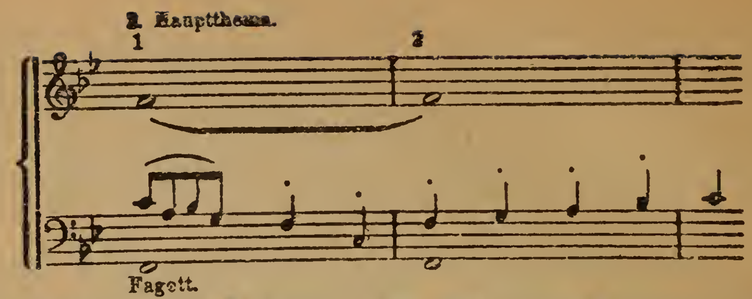
D

Den Nachsatz übernehmen die Geigen und der Bass giebt dazu das neue Motiv **D.** Die Geigen führen dann das Thema weiter aus mit einem Nachsatz, dem die Bläser folgende Stelle noch anhängen,

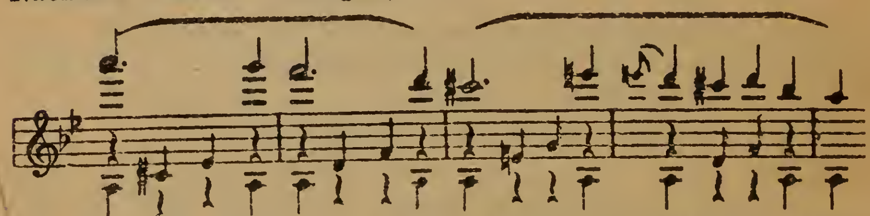


die vom ganzen Orchester **wiederholt** wird. Die Beunruhigung, die diese syncopierte Stelle hervorgerufen hat, erfährt durch den Nachsatz, der zugleich das 2. Hauptthema einleitet, gänzliche Aufhebung durch die **ausgehaltene Note.**

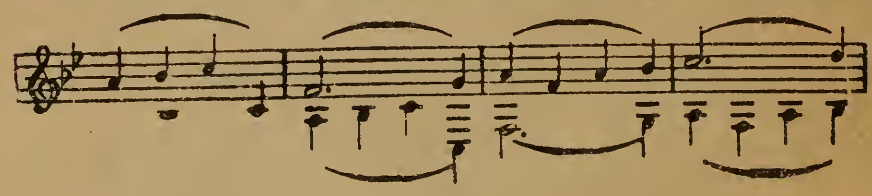


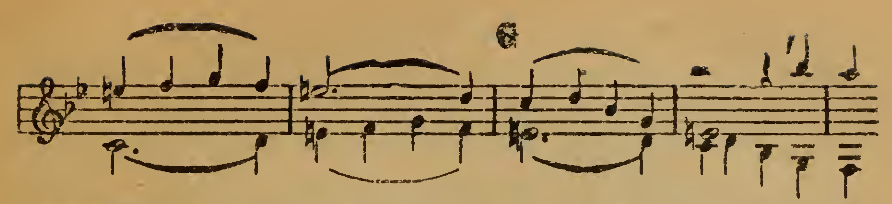


Die Takte 1 und 2 werden von der Oboe wiederholt, dann übernimmt die Flöte dieselben, aber in D-moll, um den Nachsatz daran zu hängen,

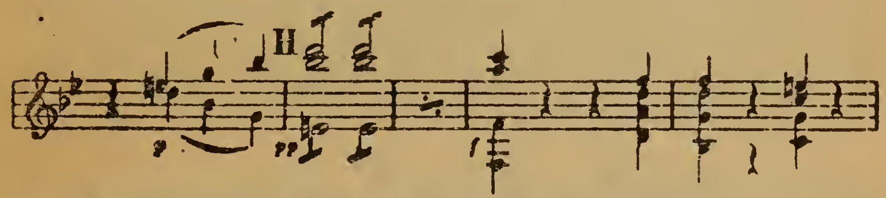


der von den Geigen etwas beweglicher wiederholt wird. Der hier folgende Nachsatz, der nur von den Streichinstrumenten rüstig im Einklang gegeben und in steigenden und immer kräftiger werdenden Schritten sich bewegt, zeigt sich als das gerade Gegenteil des leise schleichenden Motivs A. Wenn die Steigerung so gewachsen ist, dass es der Hülfe bedarf, um einen noch höheren Grad erreichen zu können, dann treten die Bläser ein und führen zu einem Tonschluss. Diesem folgt ein neues Motiv, das als zweistimmiger Kanon von Klarinette und Fagott ausgeführt, auftritt und dann von den Streichinstrumenten *f* wiederholt wird.



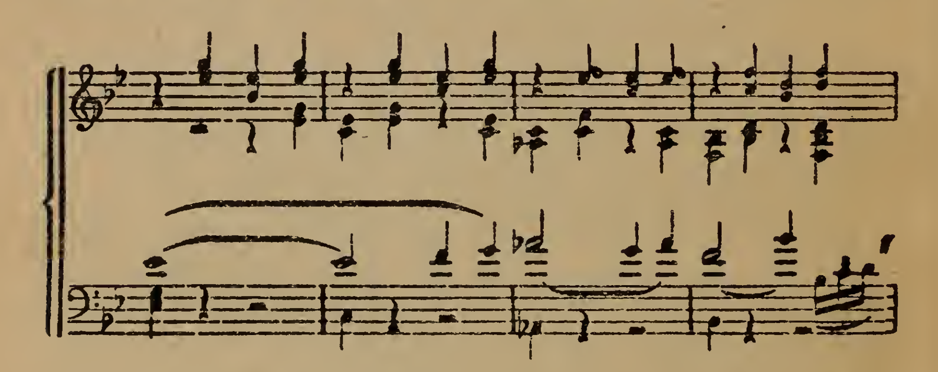


Dieses Thema scheint abgeleitet zu sein von dem Motiv F; es zeigt aber nur, wie bei einem so gedankenreichen Musiker wie Beethoven sich jedes Teilchen eines Themas einem Samenkorn gleich entwickelt, das immer neue, seiner Natur entsprechende Blüthen treibt. Die Stelle G tritt am Schlusse des Satzes noch einmal [in Klarinette und Fagott] selbständig auf, die Viola wiederholt dieselbe, mit ihr auch die erste Geige, doch diese in Gegenbewegung.

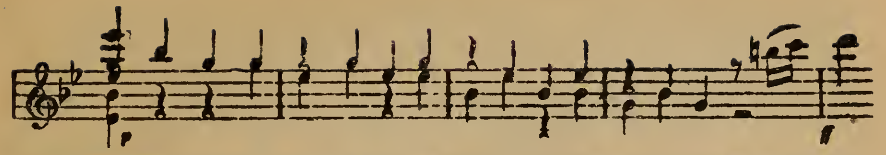


Das Nebenmotiv H verlängert sich bei der Wiederholung und kommt schliesslich zu einer Nachahmung der Synkopen (bei E) und führt dann zur Wiederholung des ganzen Teiles. Die Syncopenfigur am Ende des 1. Teils geht noch durch 2 Takte in den 2. Teil hinein. Dann hat die 1. Violine in F-dur das Hauptthema, dessen 4. Takt die übrigen Saiteninstrumente übernehmen. Diese ganze Stelle glänzt durch starke Einsätze. Die Bläser halten dazu Terz und Quinte (a—c) von F-dur aus; darauf folgen vier gleiche Takte auf der Dominantenharmonie (c, e, g, b); dann dieselbe Stelle in zwei Takten verkürzt vier Mal: in F-dur (f, a, c), G-moll (h, d, g), F-dur (c, f, a), C-dur (c, e, g). Diese letztere Tonart verwandelt sich plötzlich durch Trugfortschreitung in A-dur (cis, e, a). Die Geigen und Bratschen halten dazu den Accord aus,

während das Violoncell das Hauptthema nachahmt. Dazu verkündet die 1. Geige geheimnisvoll, wie mit unterdrückter Freude, zehn Takte lang die Gruppe der Figur B, deren harmonische Grundlage währenddem nach D-dur hinweist. Die Flöte übernimmt nun das ganze 1. Hauptthema in D-dur. Wenn dann das Fagott die Stelle wiederholt, tritt die 1. Violine, mit dem Violoncell im Einklang, mit einem wehmütig klingenden lang gezogenen Gesang zu dem hüpfenden Hauptthema. Beethoven besitzt eine besondere künstlerische Eigenschaft, Gegensätze von fantasiereicher Bedeutung hervorzuzaubern, die von naivster Schönheit sind. Der Gesang, der immer die hüpfende Figur begleitet, verbreitet sich nun im Orchester, als ob jedes Instrument seine Teilname ausdrücken möchte. Das hüpfende Thema verwandelt sich hierauf auch in eine Accordfigur zwischen Oboen und Fagotten kanonisch, doch in Begleitung des neu eingeführten Gesanges, wie:



Hieran schliesst sich das Hauptthema, Es-dur, *ff*, im Basse. Die übrigen Instrumente halten den Accord dazu aus, aber die ungeduldigen 1. Geigen nehmen hierbei Veranlassung, die Anlauffigur wie bei B in Erinnerung zu bringen. Die kanonische Begleitfigur wird von den beiden Geigen nun als Hauptfigur vorgeführt, während alle übrigen Instrumente schweigen, wie:



Die ganze Stelle (8 Takte) wird nun in G-dur wiederholt, dann noch einmal, auf der Harmonie von e, g, b, des, und entwickelt sich dann weiter, immer *pp*, bald halbiert, dann wieder in der ursprünglichen Gestalt, doch gebunden, dann von der 1. Geige allein fortgeführt (Fis-dur). Die übrigen Streichinstrumente treten dann bei, um den Eingang des Allegro anzuzeigen. Es klingt diese Stelle wie eine Frage, die sich wiederholt, worauf jedesmal ein leiser Paukenwirbel antwortet: Ihr seid noch immer in H-dur, aber ihr solltet nach Hause, das ist nach B-dur kommen! . . . Welch eine harmonische Feinheit liegt in diesen Takten, wie geistvoll ist dies erdacht! (ais-b.) Die verbindende Bläserfigur

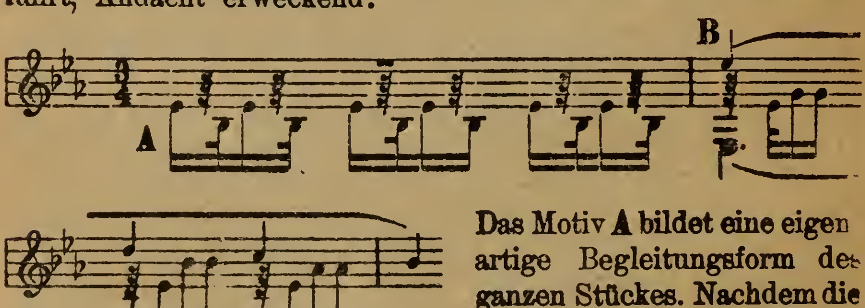


vor dem Buchstaben C wird hier von der 1. Geige allein gegeben, worauf ein Accord der Saiteninstrumente folgt. Nun entwickelt sich diese Verbindungsfigur in den Streichinstrumenten, die ebenso schnell wieder nach B-dur gelangten, als sie vorhin nach Fis- und H-dur gekommen waren. Die Frage mit der Antwort des Paukenwirbels schliesst sich da an, und da die Pauke nun zufrieden ist, dass alle Instrumente sich wieder in B-dur befinden, so wirbelt sie freudig 22 Takte lang immer fort, damit die Saiteninstrumente, die sich gegenseitig mit der bekannten Anlauffigur necken, wieder recht heimisch in B-dur werden können, oder um dem Zuhörer die Haupttonart wieder fest einprägen und schliesslich den dritten Teil mit dem Hauptthema beginnen zu können, das

hier von der **Flöte**, die das **Fagott** unterstützt, gebracht wird Das ganze Orchester antwortet wie im 1. Teil, doch das Motiv **D** wird hier weiter geführt, wozu der Bass eine Nachahmung des 1. Hauptthemas hat, um den Mittelsatz, 2. Hauptthema in B-dur, bringen zu können. Der 1. Teil schliesst mit einer synkopierten Stelle, während der 3. Teil noch einmal als Schlusssatz das Anfangsthema bringt; dann folgt eine geistvolle Entwickelung der Verbindungsfigur, vor **C**, an der der Bass reichlichen Anteil hat, wodurch der Schluss des ganzen Satzes herbeigeführt wird.

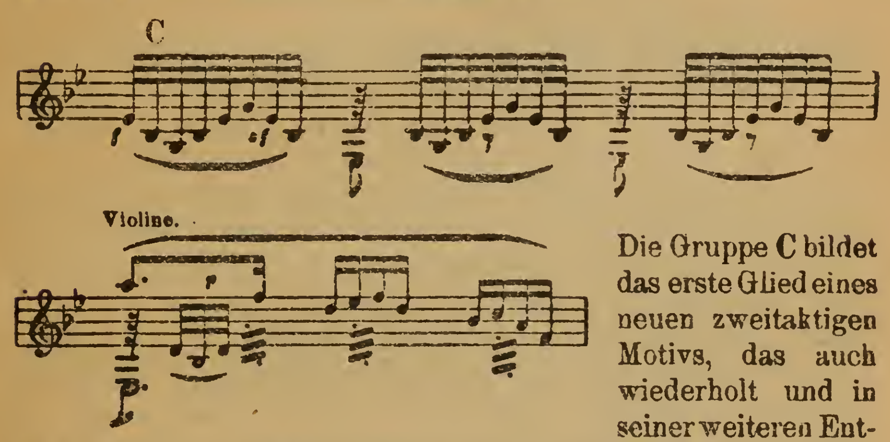
II. Satz. Adagio.

Ein Adagio von Beethoven verleiht der kurzen Zeit, in der es in würdiger Weise vorgetragen wird, eine unaussprechliche Weihe, die die nachhaltigste Wirkung auf den Zuhörer ausübt. Wie ein erlösendes Wort, zur rechten Zeit gesprochen, eine Erleuchtung für den ganzen Lebensweg eines Menschen sein kann, so wirkt auch ein Adagio von Beethoven, wenn es zur rechten Zeit in die Empfindungen eines Hörers hineintönt. Das Adagio der 4 Symphonie ist nun ganz besonders geeignet, eine empfindsame Natur auf's tiefste anzuregen. Geheimnissvoll beginnt dasselbe, wie wenn bei der heiligen Melodie angeklopft würde, ob man sie hören dürfe Mit Hoheit und Würde erscheint sie, von den 1. Geigen geführt, Andacht erweckend:

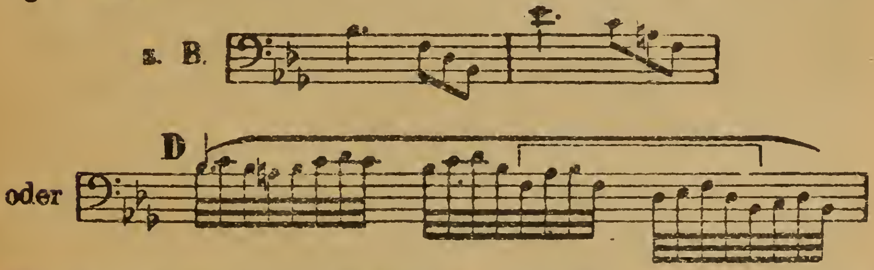


Das Motiv **A** bildet eine eigen artige Begleitungsform des ganzen Stückes. Nachdem die ersten acht Takte verklungen

sind, regt sich schon das Majestätisch-heldenhafte in diesem Stücke; das Orchester bringt das Motiv **A** mit ganzer Kraft, worauf die Bläser die vorige Melodie, zur Sanftmut mahnend, wiederholen. Ihr folgt eine Begleitungsgruppe, die aus dem Motiv **A** herausgewachsen zu sein scheint.

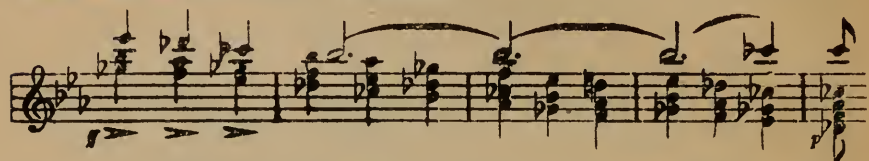


Die Gruppe **C** bildet das erste Glied eines neuen zweitaktigen Motivs, das auch wiederholt und in seiner weiteren Entwickelung immer beweglicher wird und so in das 2. Hauptthema, in B-dur, führt. Dieser Teil klingt wehmütig tief empfunden und gemahnt an das Wort von Göthe: „Was soll all' der Schmerz und Lust? süsser Friede, komm, ach komm in meine Brust." Das Begleitungsmotiv **A** tritt dann wieder im Basse in seine Rechte, wozu abwechselnd Violoncell, Viola, 2. und dann 1. Geige eine verzierte Dreiklangsfigur haben



um dann wieder mit kraftvoll wachsenden Schritten in den Rhythmus des Motivs **A** nach Es-dur, 1. Hauptthema, hinüber

zu gehen. Nachdem die 1. Geige ihren nun etwas verzierten Gesang vollendet und das ganze Orchester das Motiv A, *ff*, gegeben hat, entwickelt sich das 1. Glied des Gesanges B gleichsam als Tonleiter geräuschvoll:

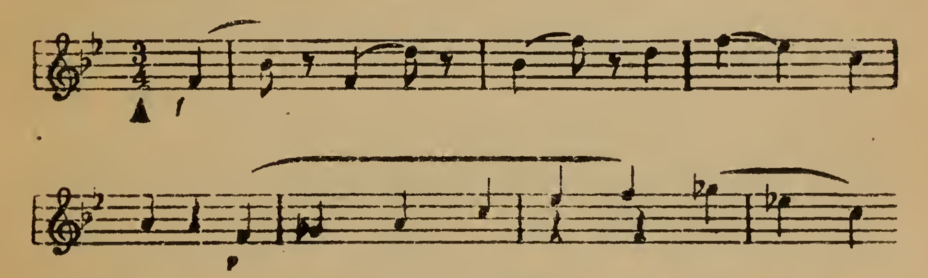


Die erste Geige bringt dann allein ein neues Motiv, die 2. Geige kommt ihr dabei zu Hülfe. Diese Stelle spricht noch deutlicher wie vorhin die Empfindung aus „Was soll der Schmerz und Lust?" und ergeht sich in Seufzern, die aber das Fagott mit dem Motiv A unterbricht, als wollte es damit sagen: „wendet euch der tröstenden Melodie zu." Die Bläser versuchen auch die ursprünglich dazu gehörende Melodie B zu geben, allein der Schmerz ist so gross, dass sie nur den ersten Takt derselben herausbringen bringen können. Der Bass ermutigt noch einmal dazu mit einem schüchternen Murmeln, Motiv A, doch die Bläser geben auch dieses Mal nur den 1. Takt. Nun ahmen die Hörner diesen Takt nach, wozu die Pauke das Motiv A giebt. Dies ermutigt die Flöte, den Bann zu brechen und mit einem tonleiterartigen Anlauf den Gesang zu beginnen und auch zu vollenden. Es geht nun alles so fort wie im 1 Teile, bis zu der verzierten Dreiklangsfigur D. Hier aber teilt sich die Figur, zwei Takte lang, noch in kleinere Teile, bis das Violoncell sie allein übernimmt, worauf sich der erste Gesang noch einmal in Erinnerung bringt. Mit dem gebrochenen Es-dur-Accord, zwischen Horn, Violine, Klarinette und Flöte, die in eine Tonleiter abwärts führt, welche die Saiteninstrumente nachahmen, bis sie aus der Tiefe wieder aufwärts steigt, neigt das Stück seinem Ende zu. Nun ereignet sich ein seltener Fall, denn das ganze Orchester endet plötzlich, *ff*, auf dem dritten Viertel des Taktes. Während nun die Pauke allein

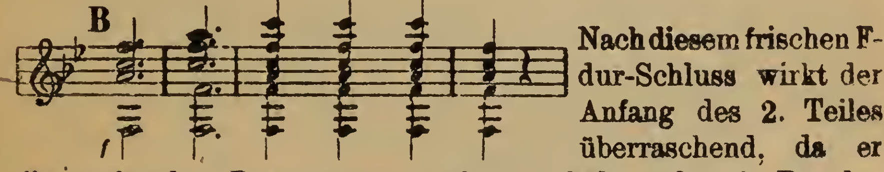
noch einmal mit dem Motiv A höchst bescheiden einsetzt, aber auf dem 2. Achtel des Taktes, rettet sie den guten Abschluss des ganzen Stückes auf dem nächsten 1. Viertel des Taktes.

III. Satz. Allegro vivace.

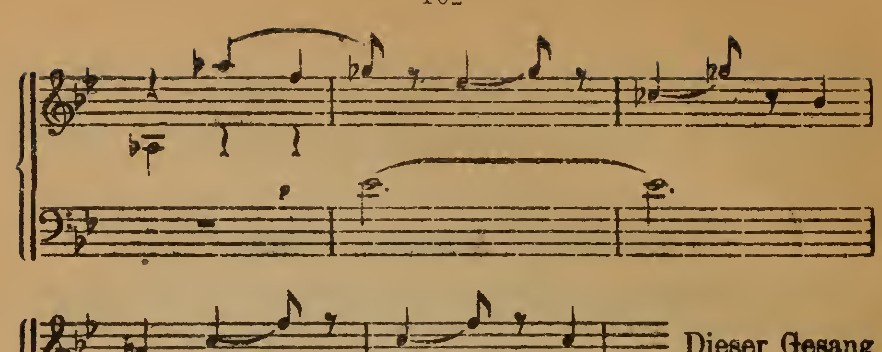
Das Allegro vivace, B-dur, $^3/_4$, zeichnet sich im allgemeinen durch seinen Zweischritt im $^3/_4$ Takt aus, doch unterbrochen durch eine glatte Figur:

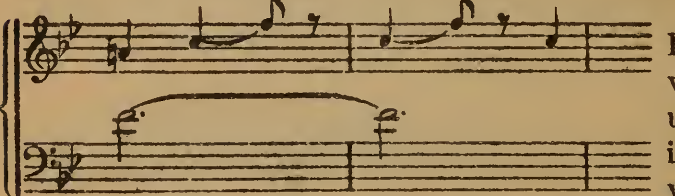


Diese Gegensätze erfreuen durch öftere Wiederholungen. Aber wie befriedigend wirkt trotzdem dieser rhythmische Zwiespalt durch die lichtvolle Klarheit des Satzes! Der Schluss der Teile ist deshalb als charakteristisch hervorzuheben, weil durch ihn die schwankende Wagschale des Rhythmus wieder ein festes Gleichgewicht bekommt.

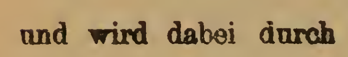


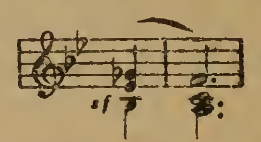
Nach diesem frischen F-dur-Schluss wirkt der Anfang des 2. Teiles überraschend, da er die neckenden Bewegungen noch unterhält und *p* in Des-dur beginnt. Damit aber diese artige Neckerei zwischen Zweiteiligkeit und dem $^3/_4$-Takt noch erhöht wird, tritt an einigen Stellen ein Gesang in langen Tönen hinzu, der von einem geistvollen Verständnis in der Anwendung des Erfindungsreichtums zeugt, das die grösste Bewunderung hervorrufen muss.





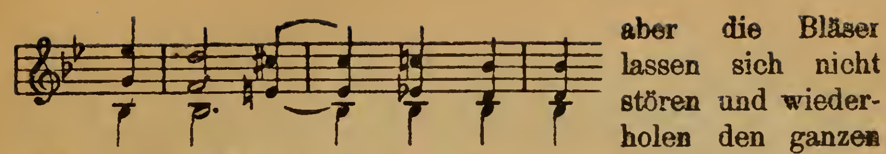
Dieser Gesang verkürzt sich und steigt bis in die Tiefe, während das harmonische Gefüge nach B-dur leitet, um das 1. Thema wieder zu bringen. Die darin vorkommende Figur A dehnt sich nun etwas mehr aus, bis die Streichinstrumente auf dem F-dur-Accord (a, c, f) ausruhen, während die Bläser ihren Lauf noch weiter ausdehnen. Die Stelle wiederholt sich



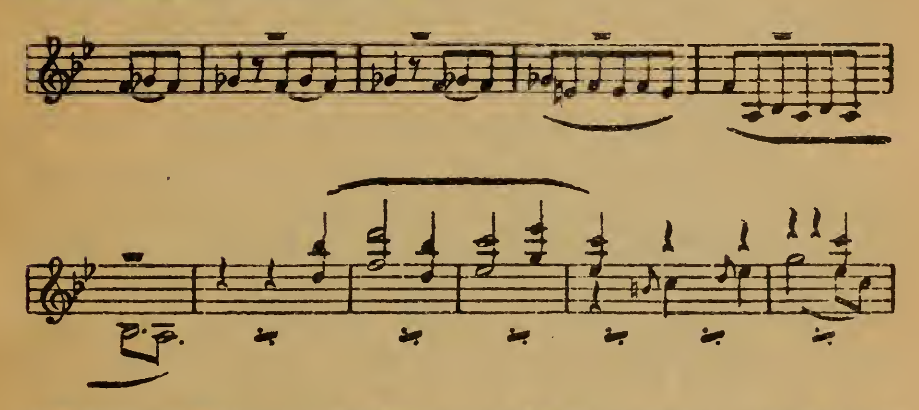
und wird dabei durch  eingeleitet. Dieselbe Einleitung erfährt dann auch der ihr folgende Tonschluss, worauf das 1. Thema wieder anhebt, dessen Periode im Basse liegt und von den Oberstimmen beantwortet wird. Das nun in einer langsameren Bewegung folgende Trio, ist eine einfache, gemütvolle Melodie in mehreren Absätzen für die Bläser. Wollen die nur unter sich sein? ruft verwundert die 1. Geige zwischen den Absätzen.



Das ganze Streichquartett unterstützt gleich darauf die 1. Geige mit:

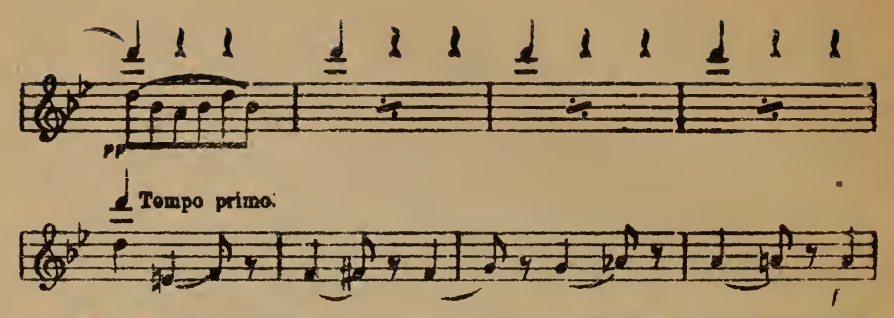


aber die Bläser lassen sich nicht stören und wiederholen den ganzen Satz. In den Nachsatz, der nun folgt, teilen sich die Bläser. Der Anfang desselben, den die beiden Fagotte, von 2. Violinen und Bratschen unterstützt, ausführen, klingt wie die Gegenfrage: weshalb mischen sich die 1. Geigen in unsere Angelegenheit? Als Antwort wiederholt das Streichquartett im Einklang diese Gruppe, gestaltet sie zusammenhängend und bietet so den Bläsern, die nicht mehr allein herrschen sollen, einen festen Untergrund, wie:



Hierdurch ermutigt, werden die Bläser immer lauter bis auch die 1. Geige *ff* in den Gesang mit einstimmt, wie auch der Bass mit eingreift, der lange geruht hatte, während die andern Streichinstrumente in der rollenden Figur, die sich etwas mannigfaltiger entwickelt hat, verbleiben. Der Nachsatz nimmt Abschied vom Trio

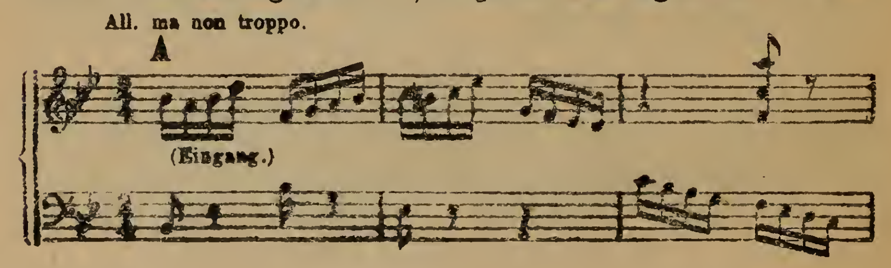


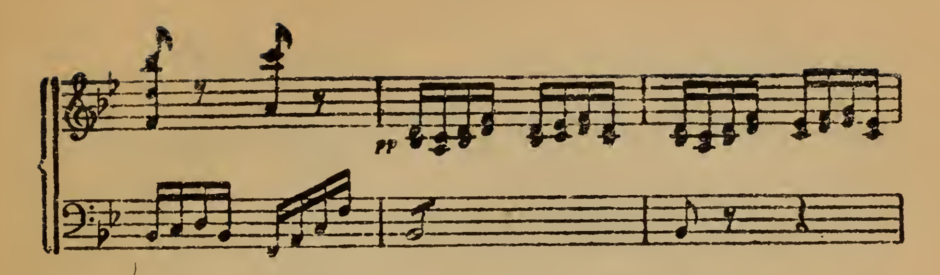


und kehrt wieder zum Allegro vivace zurück. Das Ganze wird nun noch einmal **wiederholt** und schliesst, indem die Hörner den Schluss B noch einmal leise bringen und das Orchester dann mit einem starken Accord das ganze Stück abschliesst.

IV. Satz. Allegro ma non troppo.

Das 1. Motiv dieses Satzes macht den Eindruck, als sei es durch die verschiedenen Schlusssätze, wie sie in alter und auch in neuer Zeit oft vorkommen, z. B. in Violin-Sonaten von Corelli, Streichquartett in D von Haydn, Sonate in C von Weber u. a., und die mit der Bezeichnung „perpetuum mobile“ charakterisiert sind, angeregt worden; allein eine immerwährende Bewegung, wie in den angedeuteten Stücken, findet hier nicht statt, sondern das 1. Motiv will nur den Charakter der leichten Beweglichkeit des ganzen Satzes andeuten. Nachdem ein Eingang von 4 Takten gegeben ist, dessen einzelne Glieder im Laufe der motivischen Vorkommnisse noch viel in Anwendung kommen, beginnt das eigentliche Motiv:





(Es sei darauf hingewiesen, dass dieser Satz ein besonderes Vergnügen gewährt, wenn man darauf achtet, wie auch der kleinste Teil eines Motives durch anderweitige Verwendung zu grosser Bedeutung gelangt, wie z. B. das Motiv B).

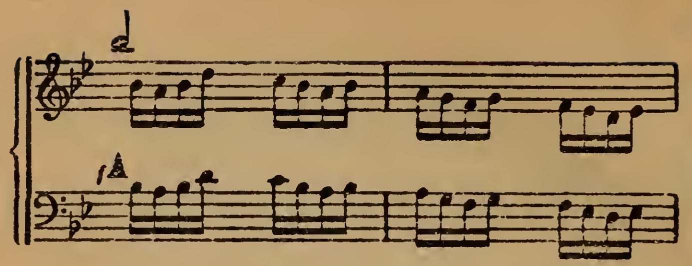
Das 1. Motiv leitet ein Nebenmotiv:

B Bläser.

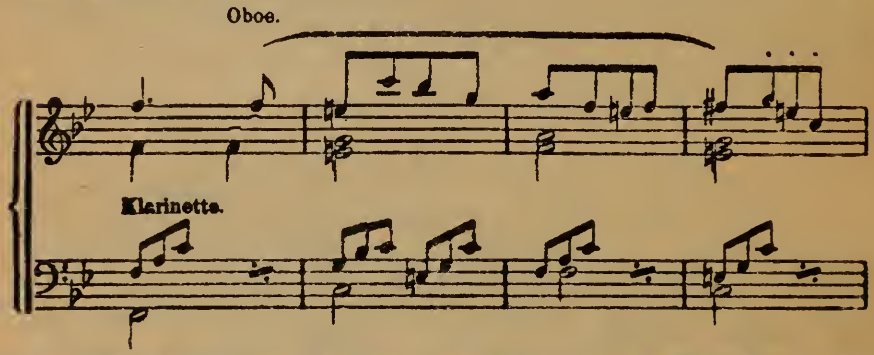
Geigen.

pp

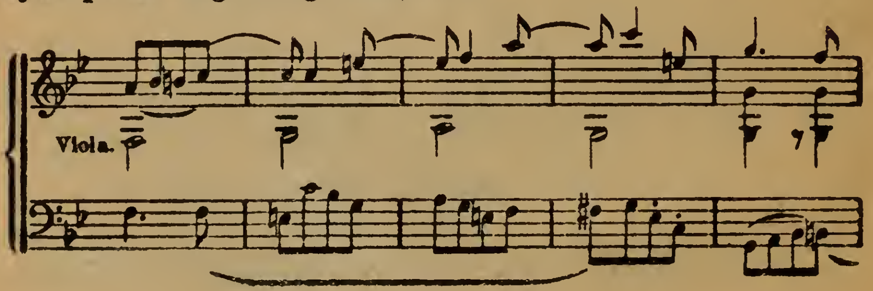
B

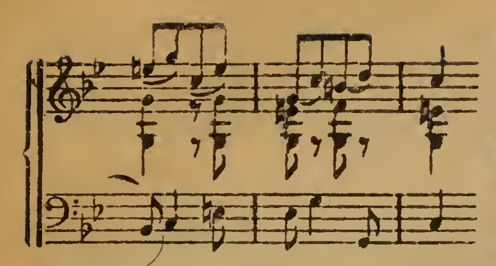


Man sieht, wie der Schluss dieses Motivs, **B**, als selbstständiges Glied verwertet ist und die darauf einsetzende Passage mit dem Gliede des 1. Motivs **A** beginnt. Daran knüpft sich e. Nachsatz, der in den Mittelsatz, F-dur, leitet.

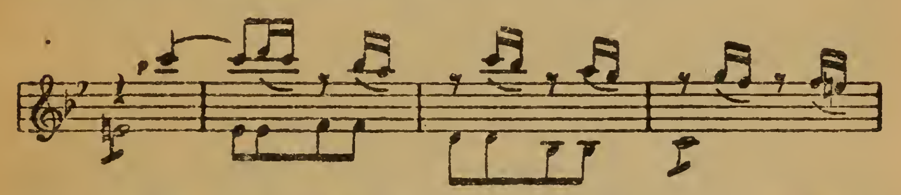


Der hier folgende Nachsatz hat ebenfalls 4 Takte; dann übernehmen die Streichinstrumente dasselbe Motiv der Art, dass der Bass die erste Hälfte der Melodie giebt, wozu die Geigen eine synkopierte melodische Begleitung haben. Dann nimmt die 1. Geige den Nachsatz und der Bass ahmt die synkopierte Begleitung nach, wie:



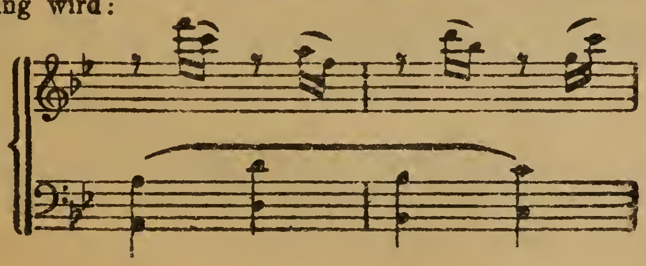


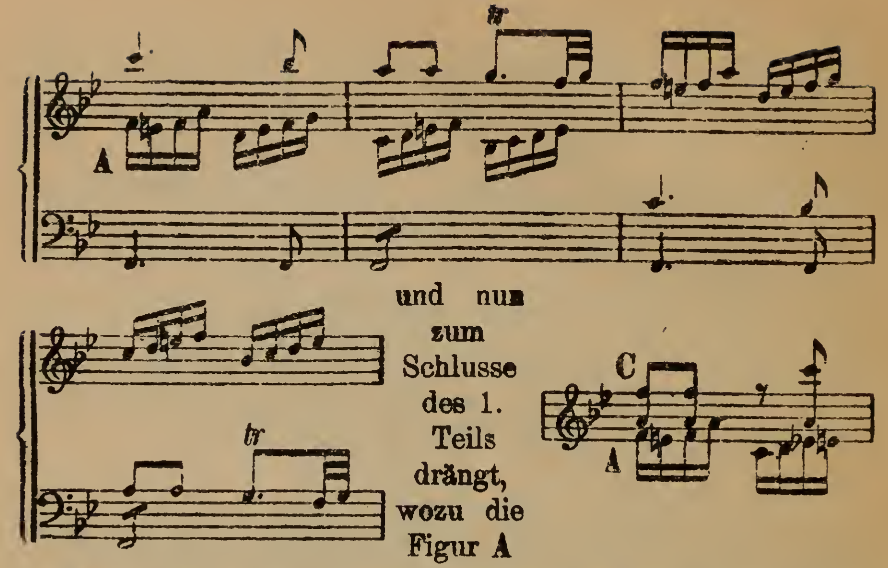
Wie einfach sieht dies aus, und wie kunstvoll ist es dabei! Nun folgt ein Zwischensatz von den Bläsern, mit einem Nachsatz von den Streichinstrumenten, der sich wiederholt und dann in einen zweiten Nebensatz führt, der *ff* recht mürrisch hineinplatzt. Die 1. Geigen tragen zu der Stimmung etwas bei, indem sie die Figur A auf der G-Saite, und zwar gebunden auf dem 2. Viertel des Taktes, hineinwerfen; aber sie beschwichtigen dann wieder im Nachsatz durch ihre Zärtlichkeit.



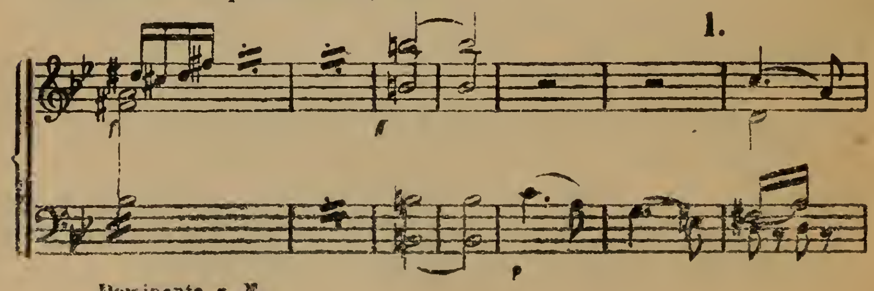
Doch die böse Laune hat sich noch nicht verloren und kehrt zurück. Die 1. Geige wiederholt ihre Zärtlichkeit und verweilt diesmal länger*), wobei sie von der Flöte unterstüzt wird, so dass nun ein Anhang in derselben freudigen Stimmung folgen kann, wie sie bisher geherrscht hat, und die sogar in einem kleinen K a n o n gipfelt

*) An einer Stelle kommt hierbei in den beiden Fagotten eine gebundene Phrase als Verstärkung des in kurzen Noten streichenden Basses, die zu einem neuen Motiv Anlass gab, das im 2. Teile von Bedeutung wird:





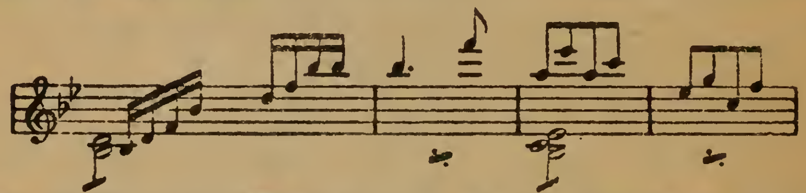
und nun zum Schlusse des 1. Teils drängt, wozu die Figur A die auch vorhin die Passage begonnen hat, mit ihrem Nachsatz sich viermal vom ganzen Orchester begleitet wiederholt, dann von den Streichinstrumenten allein aufwärts geführt wird, bis der Anfangston des 1. Motives erreicht ist. Bei dem Beginn des 2. Teiles gehen die Streichinstrumente allein mit derselben Figur aufwärts, bis sie bei dem 5. Takt, As-dur, angekommen sind, um Figur C auszuführen, die aber im 4. Takt sich wieder steigert und in B-dur, C-moll, D-moll, Dominante von E (siehe Beispiel) erscheint, dann auf dem H im Einklang *ff* 2 Takte lang liegen bleibt, worauf der Bass allein an das 1. Nebenmotiv *p* erinnert, wie:





Die andern Stimmen beeilen sich nun, dieser Aufforderung nachzukommen; dadurch schiebt sich die Stelle auf eine sehr unterhaltende Weise so zusammen, dass der Takt **B** hier nicht allein steht, wie im 1. Teil, sondern der Nachahmung des Motivs als Unterlage dient (siehe Takt 1 u. 2), beim zweiten Male dagegen, wie im 1. Teil, d. h. allein bleibt (Takt 3). Da der Komponist mit seinem Gedankenreichtum wie ein strenger Denker handelt und bei der Sache d. h. bei seinem Thema bleibt und doch immer durch Neues erfreuen will, so giebt er in den Streichinstrumenten der langen Note des Motivs **B** eine Figur, die im 1. Teile vor derselben steht als Unterlage (siehe **D**), das erste Mal in G-dur und das zweite Mal in G-moll. Um den herrlichen Gedanken, der nun in C-moll folgt, zu verstehen, (denn er scheint ganz fremd zu sein, ist es aber nicht), erinnere man sich der Fussnote S. 22. Dieses Motiv, welches als Nachsatz der voraufgegangenen Figur dient, schiebt sich mehrere Male übereinander; dann wird die ganze Stelle in Es-dur wiederholt, um schliesslich in das Motiv wie bei **C** (hier in D-moll) zu rücken, nur mit dem Unterschiede, dass die Bewegung *pp* in der 1. Geige liegt. Auch diese Stelle wiederholt sich mehrere Male (D-moll, Dominante von C, C-moll). Dann setzt die Bewegung sowohl wie ihre Begleitung *ff* ein und der Klang des Orchesters wird wieder rauh und mürrisch. Die Figur **A** liegt in der Viola und Violoncell, auch auf dem 2. Viertel des Taktes, und die Geige scheint diesmal

keine Lust zur Beschwichtigung zu haben, denn mit Ungestüm fährt das **ganze Orchester** im Zorne fort, seinen Unwillen zu betonen. Dann streiten die Saiteninstrumente untereinander, wer den 3. Teil mit dem Hauptthema beginnen soll. Aber während sie noch streiten, bringt aus dem Hintergrunde des Orchesters das Fagott das Thema herbei und den Saiteninstrumenten bleibt nur übrig, dasselbe weiter zu führen, wie es am Anfang des Stückes der Fall war. Daran schliesst sich eine Figur, deren Rhythmus schon als Verzierung vorkam, die aber hier nun motivisch bedeutungsvoll erscheint



und durch öftere Wiederholung in den Mittelsatz (S. 21) hier in B-dur, leitet. Von nun an folgt alles wie im 1. Teil, nur um eine Quinte tiefer. Ehe der Satz sich aber dem Ende zuneigt, streiten noch einmal die Geigen um das 1. Thema, das dann schliesslich, von der Klarinette unterstützt, der 1. Geige verbleibt. Doch das Ende desselben, das sonst von allen Streichinstrumenten *ff* durchgeführt wurde, fällt hier dem tapfer eingreifenden Fagott, *pp* zu; welch ein Gegensatz! Hier folgt von dem ganzen Ochester ein *„tutti“* das schliesslich auf einem langen Accord ausruht. Während dann der Bass *pp* einen Teil des Hauptmotives ohne Rast auszuführen hat, giebt Geige und Viola den bekannten Gesang dazu





Ein hier folgender Nachsatz, von den Bläsern gegeben, ist neu, erhält aber Familienähnlichkeit dadurch, dass die Saiteninstrumente ihn mit der Figur A wechselsweise begleiten, bis sämtliche Streichinstrumente die Figur in steigender Bewegung übernehmen, um dann, mit dem ganzen Orchester, die erste Hälfte des Rhythmus B zu geben. Dann folgt eine Pause, später noch einmal dieser Rhythmus nebst der Pause. Nun zuletzt noch eine ganz eigenartige Überraschung. Die 1. Geige bringt allein die Hälfte des Hauptmotivs, doch in der Verlängerung, um etwa damit anzudeuten „wir sind alle ermüdet“ und um dies zu bekräftigen, bleibt sie auf der letzten Note wie erschlafft liegen. Die beiden Fagotte allein scheinen es einmütig zu bestätigen durch die Fortsetzung des Motivs ebenfalls in der Verlängerung, bleiben aber auch auf halbem Wege liegen. Geigen und Viola geben dann den Rest des Motivs und ruhen noch länger auf der letzten Note aus, wie die Vorhergehenden. Dann aber tritt mutig und schnell der Schluss *ff* ein.

C. Witting.

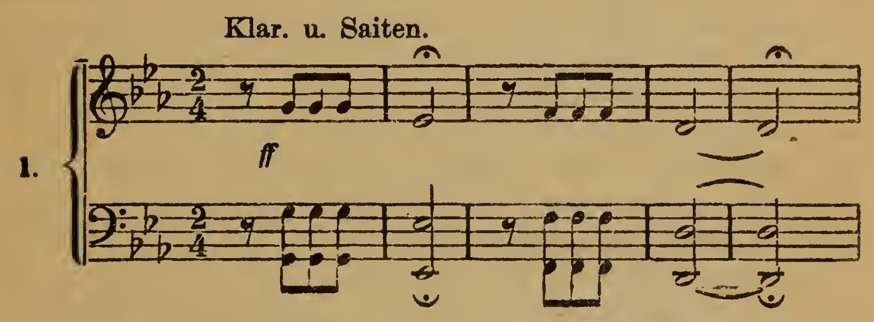
Ludwig van Beethoven, Fünfte Symphonie in C-moll (Op. 67).

„Durch Nacht zum Licht."

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, dass gerade das gedankenschwerste Werk unseres grössten Dichters, der „Faust" von Goethe, verhältnismässig am tiefsten in das Volk eingedrungen ist. Einem Jeden, und wenn er auch nur leidlich gebildet wäre, sind die Hauptgestalten in dem Weltdrama: der Übermensch Faust mit seinem unersättlichen Wissensdurste und Thatendrange und sein plattrealistisches Gegenbild Mephisto, die „Spottgeburt aus Dr . . . und Feuer", der brave und ehrliche Valentin, Siebel, Frau Martha Schwerdtlein und vor allem das urdeutsche Gretchen bekannte und vertraute Figuren. Selbst wem der Sinn des Ganzen verborgen geblieben wäre, der empfindet doch vor der Grösse der Dichtung einen geheimen Respekt und eine ehrfurchtsvolle Scheu. Nicht zum kleinsten Teile verdankt das erhabene Werk, ein beredtes Zeugnis von der ausserordentlichen Gestaltungskraft des Dichters, seine eindringliche Wirkung der einfachen und volkstümlichen Sprache. Wer auch nichts wüsste von Faust, Mephisto, Gretchen, Valentin und wer sie sonst noch sein mögen, der redet dennoch gelegentlich von „des Pudels Kern", von der „grauen Theorie", von den „zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen",

von „dem Menschen, der in seinem dunkeln Drange sich doch des rechten Weges bewusst ist“ und tausend andern längst schon zu geflügelten Worten gewordenen Gedanken des Dichterfürsten.

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem einheitlichsten, geschlossensten und darum, wenigstens auf symphonischem Gebiete, in allerhöchstem Grade typischen Werke des Riesengenies L. van Beethoven, nämlich mit seiner fünften Symphonie in C-moll. (Die 9. Symphonie bildet eigentlich wegen der Vermischung mit dem Vocalen eine Gattung für sich, und es kann unfraglich die fünfte als die alles überragende Spitze der ganzen Gattung bezeichnet werden.) Jedermann kennt das gewaltige Eingangsmotiv, von dem Beethoven selbst sagte: „So klopft das Schicksal an die Pforte!“



und steht bewundernd vor der Kunst des Meisters, mit der er aus vier einfachen Noten einen der leidenschaftlichsten Sätze bildete, die jemals erdacht worden sind. Wer wurde noch nicht von dem ergebungs- und trostvollen, von hellem Sonnenglanze durchleuchteten „Andante con moto“ gerührt? Wer hat noch nicht die beklemmende, atemversetzende Luft des dritten Satzes (Allegro) gefühlt? Wer noch nicht innerlich mit gejubelt und gejauchzt, wenn sieghaft wie die über den Horizont steigende Tageskönigin das strahlende C-dur-Thema eintritt, und ein Freiheits- und Freudengesang losbricht, der zugleich überwältigt und beglückt? Fürwahr, wer **dieser** Tonkunst Stimme nicht vernimmt, „der ist ein

Barbar, er sei auch, wer er sei!“ — Alle Berichte, von den ersten Aufführungen an bis auf den heutigen Tag, erzählen denn auch von der gewaltigen Wirkung dieses hehren und, wie wir nachher noch weiter sehen werden, aus so einfachen Motiven und Melodien aufgebauten Kunstwerkes. Alle heben hervor, wie selbst gering Musikalische oder Leute gänzlich „amusischen“ Geistes von seinem Zauber hingerissen wurden. Goethe, von dem bekannt ist, dass er nur wenig Sinn für Musik hatte, lernte die Compositionen Beethovens erst durch seinen Liebling F. Mendelssohn kennen. Letzterer schrieb an seine Angehörigen: „An den Beethoven wollte er gar nicht heran. Ich sagte ihm aber, ich könnte ihm nicht helfen und spielte ihm das erste Stück der C-moll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. Dann sagte er: ‚Das ist sehr gross, ganz toll, man möchte fürchten, das Haus fiele ein und wenn nun alle die Menschen das zusammenspielen!‘ Bei Tische fing er wieder davon an.“ So wirkte das Genie des Gewaltigen auch auf ihn, wie auf jeden Gebildeten zugleich erschütternd und erhebend. —

Was ist nun der geistige Gehalt dieses unsterblichen Werkes? — Es wäre lächerlich, wollte man jedem Takte, jedem Accorde oder jeder Melodie eine bestimmte „Bedeutung“ unterschieben. Das Wesen der Musik ist geheimnisvoll und unfassbar und ihr Reich beginnt grade da, wo Worte und Begriffe nicht mehr zureichen. Dass das Werk aber, wie jede wahrhaft grosse Schöpfung eines Tonkünstlers oder Dichters, mit Beethovens tiefsten und geheimsten Gedanken, mit seiner Anschauung von Welt und Leben aufs Innigste zusammenhängt, ist unzweifelhaft. Sicher reichen die Wurzeln ins Allerheiligste seines Herzens, denn die Töne dieser Symphonie spiegeln uns ein vielbewegtes Leben „mit all seinen Wechselbildern von Freude und Schmerz, Hoffnung und Vertrauen, innerer Zerrissenheit und stiller Ergebung, kühnem Stolz und liebender Sehnsucht, düsterem Unmut und verhaltenem Groll und trostbringendem Ausblick auf dereinstigen Lohn und Vergeltung für irdische Drang-

sale.“ Zum besseren Verständnis ist es wichtig, Zeit und Umstände in Betracht zu ziehen, unter denen das Werk entstand, und sich die Gemütsverfassung des Tongewaltigen zu vergegenwärtigen, die den geistigen Hintergrund desselben bildet.

Beendet wurde die Symphonie, die damals mit No. 6 bezeichnet war und mit der Pastoralsymphonie als fünfter zur selben Zeit in der Öffentlichkeit erschien, im Jahre 1808. Später tauschte sie mit Letzterer Nummer und Opuszahl. Aufgeführt wurde sie zuerst mit der anmutigen Schwester im Dezember 1808 in einem Konzert, das in der Geschichte des Konzertwesens bezüglich der Reichhaltigkeit des Programms und der Bedeutung der darin aufgeführten Werke seines Gleichen sucht. Zum ersten Male kamen darin zu Gehör jene beiden Symphonien, das Klavierkonzert in G-dur, eine freie Phantasie und zwei grosse Chorwerke. Übertroffen wurde dieser Konzerttag, der, beiläufig bemerkt, dem Wiener Publikum der damaligen Zeit bezüglich seiner Empfänglichkeit für das Grosse und Ernste das ehrendste Zeugnis ausstellt, nur durch den 7. Mai 1824, dessen wir noch bei der Besprechung der 9. Symphonie gedenken werden. Die Vorarbeiten und ersten Entwürfe zur Fünften beschäftigten Beethoven schon im Jahre 1800 und 1801, und da, wie schon bemerkt, die endgültige Ausarbeitung in das Jahr 1808 fiel, so gehört das ausserordentliche Werk, bei dem Form und Inhalt ohne Rest ineinander aufgehen, zu den „ausgetragensten“ des genialen Mannes. —

Die Jahre 1800 und 1801 sind nun aber die Zeit, in welcher für Beethoven die nagende Sorge um sein geschwächtes Gehör begann. Das entsetzlichste Geschick, was ihn als Musiker treffen konnte: der vollständige Verlust dieses seines wichtigsten Sinnes, warf seine Schatten schon voraus. Hören wir die ergreifenden Ausbrüche der Klage, die er seinem Freunde (Amenda) 1801 schreibt:

„... Dein B. lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, dass

er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufalle ausgesetzt, dass oft die schönste Blüte dadurch zernichtet und zerknickt wird, wisse, dass mir der edelste Teil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob es wird wieder geheilt werden können, das steht noch zu erwarten .... Wie traurig ich nun leben muss, alles was mir lieb und theuer ist, meiden und dann unter so elenden egoistischen Menschen, wie ***, *** u. s. w..... Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muss, ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein?"

In dem nach seinem Tode erst bekannt gewordenen sog. „Heiligenstädter Testament" für seine Brüder Karl und Johann, vom 6. Oktober 1802, zeigt sich, in welch trostloser Gemütsstimmung der Meister sich bei der Niederschrift befand:

„O ihr Menschen," so schreibt er, „die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst grosse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur, dass seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels . . . . gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente gebohren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
Geduld — so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen." —

Aber weit entfernt davon, sich von dem traurigen Geschick, dem er entgegen ging, niederbeugen oder vernichten zu lassen, erhebt sich im Gegenteil seine Seele zu Prometheischer Kraft und titanischem Trotz. Wie jener kühne Streiter, der gegen eine Welt zu Felde zog und sang:

„Und wenn die Welt voll Teufel wär'
Und wollt' uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen!"

will er den Kampf mit den Dämonen des Unheils aufnehmen und ruft entschlossen aus: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen!" — Eine neue, reinere und schönere Welt, ein Reich der Freiheit und Freude, baut er sich in seiner Kunst, in der er fortan seine Mission findet, auf, und als ein Held des geistigen Mutes triumphiert er über alles Dämonische, Heimtückische, Niedrige, Elende und „befreit sich so selbst aus den Fesseln des Verhängnisses". Indem aber sein urkräftiger Geist, der alles tausendmal tiefer fühlte und lebte als andere Sterbliche, sein eigenes Schicksal darstellt, gibt er zugleich der Tragödie der ganzen Menschheit einen hinreissenden, ergreifenden, und doch sittlich kräftigenden Ausdruck in Tönen und wird ein Vorbild in der siegreichen Überwindung der Not und des Neides im Menschendasein, gleich jenen alten germanischen Kämpen,

„Die in schwerem Kampfe die Kunst erschwungen:
Auch im wildesten Wirrwarr ein heiliges Walten
Der ewigen Ordnung zu ahnen und ehren,
Durch das Toben der Hölle die Töne des Himmels
Noch klingen zu hören und klaren Herzens
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Dies Leben zu lieben mit all seinem Leide."*)

So wird ihm, dem Meister, die Kunst „Rede, Trost Mahnung, Erleuchtung, Prophetie", und uns gereicht das Hören seiner erhabenen Werke zur Erhebung, Erbauung und Kräftigung, und ist ein Ansporn zum tapfern Ausharren in allen Nöten des Daseins. —

*) W. Jordan, Hildebrants Heimkehr. 5. Gesang.

Es sei uns verstattet, ein Wort von einem der berufensten Beurteiler Beethovenscher Werke (R. Schumann) anzuführen. Er schreibt (Gesammelte Schriften, Reclam, 3. Bd. 582):

„Die C-moll-Symphonie von B. beschloss . . . . (sc. das Konzert) . . . . Schweigen wir darüber! So oft gehört, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleichwie manche grosse Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Symphonie wird (wie die zuvor erwähnte Ouverture zur Zauberflöte) nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiss so lange es eine Welt und Musik giebt."

I. Allegro con brio.

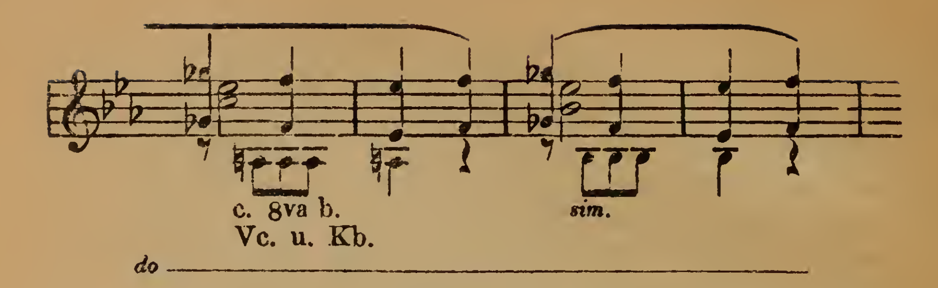
Czerny erzählt, dass ein Goldammer im Walde Beethoven das Grundmotiv zugetragen habe. Wohl möglich! Natürlich wäre das dann aber nur so zu verstehen, dass dieser kurze Gesang die Rolle des Tropfens hatte, der das volle Gefäss der von leidenschaftlichen Gedanken und Gefühlen durchwogten Brust zum Fliessen brachte und veranlasste, dass die Umrisse des ganzen Satzes plötzlich vor seinem geistigen Auge standen. Wie dem Chemiker Lösungen bekannt sind, die von einem leisen Anstoss oder von einem winzigen, die Oberfläche erschütternden Gegenstand berührt, augenblicklich in Krystalle schiessen, so wissen wir von wahrhaft schöpferischen Komponisten, dass ihre Ideen mit einem Schlage wie aus dem Nichts entsprungen da sind. Mozart schreibt dem Baron B.: „Wenn ich nicht gestört werde, so erweitern sich meine (ursprünglichen) Ideen, entwickeln sich und werden immer klarer; und so ist die ganze Komposition in meinem Kopfe schon so weit zu Ende gebracht, dass, so gross und bedeutend sie auch sein mag, ich

sie im Geist mit einem Blick übersehe, grade so, wie das Ganze eines schönen Gemäldes oder einer hübschen Figur vor meinem Blicke steht. Ich höre in meiner Einbildungskraft das Ganze auf einmal, nicht etwa nach und nach, wie es doch nachher nur gehört werden kann . . . Das Vermögen, alles so auf einmal zu hören, dies ist das Allerschönste dabei.“ Ob es nun mit der Mitteilung Czernys seine Richtigkeit habe oder nicht; gewiss ist, dass jener Schicksalsruf (s. Notenbeisp. 1) den Grundpfeiler des ganzen ersten Stückes bildet. Zweimal spürt man am Eingang den Griff einer Eisenfaust, unter der sich der Mensch anfangs angstvoll und zaghaft niederzubeugen scheint. Aber mit kühnem Trotze nimmt er die Herausforderung an und stürzt sich in den bis zur Verzweiflung gesteigerten, erbitterten Kampf. Ein Strahl der Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang durchblitzt in dem wilden Getümmel seine Seele:



Obgleich sich aber jener unheimliche Ruf unaufhörlich in sein peinvolles Ringen mischt,





so scheint ihm doch die gewisse Aussicht auf endlichen Sieg das Herz mit froher Zuversicht zu erfüllen; denn in jubelnden Passagen stürzen sich die Violinen zweimal durch zwei Oktaven herunter:

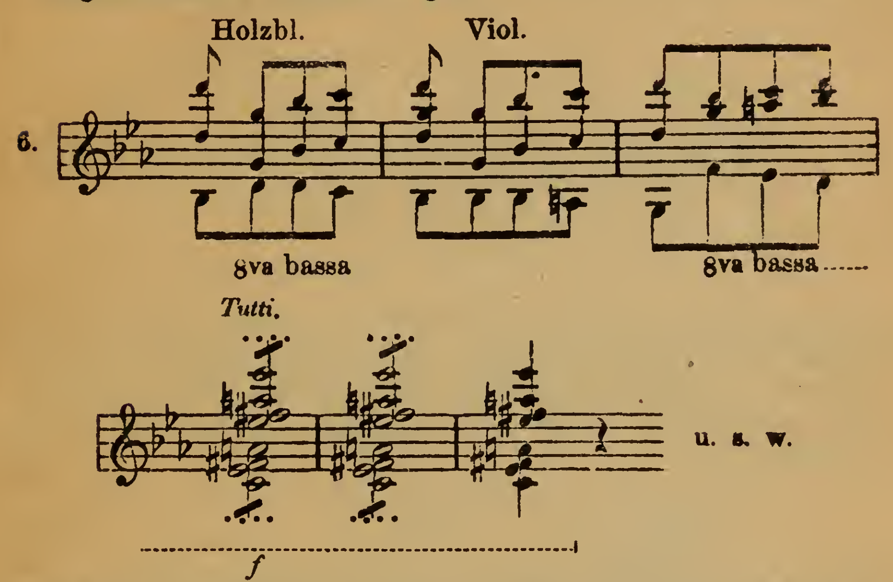


und mit nachdrücklichen Accorden (das Hauptmotiv in hellem Dur) schliesst der erste Teil, dessen Kampfbild dann wiederholt an unserer Seele vorüberzieht. —

Dann aber entbrennt der Streit mit grösster Heftigkeit aufs Neue:



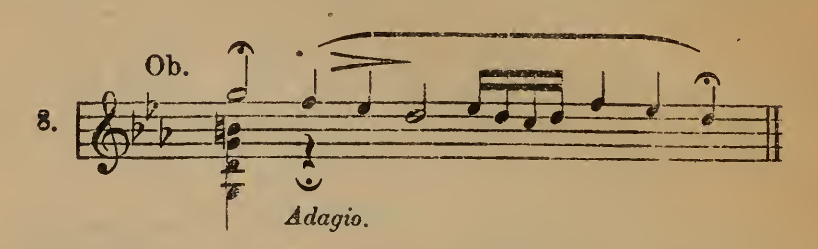
Schier unüberwindliche Hindernisse stellen sich dem todesmutigen Helden in den Weg.



Kräftiges Vordringen wechselt mit verzweifeltem Zurückweichen; man glaubt die keuchenden Atemzüge des gewaltig Ringenden und fast Erschöpften zu vernehmen:



und indem er die Waffe ermattet sinken lässt, hört man seiner Brust die herzzerreissende Klage sich entringen:



Dennoch hält er sich noch nicht für besiegt. Mit erneuter Thatkraft richtet er sich auf. Gleich einem „doppelten Lava-strome (in zwei zündende Unisonos geteilt)“ wird die Kampf-wut von neuem entfesselt. Furchtbar prallen die Gegner aufeinander.

Fag. Viol.

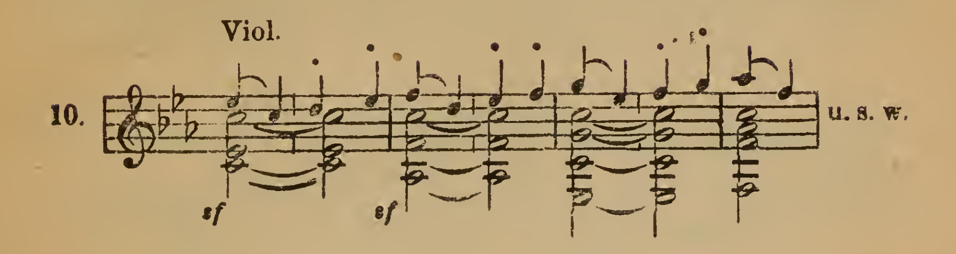
9.

f Qu.

Fl. Ob. Clar.

8va bassa

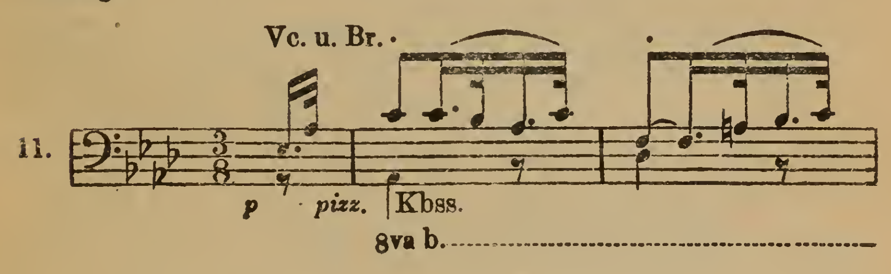
Es hilft nichts, dass er mit trotziger Gebärde sein Haupt zum Himmel emporhebt,



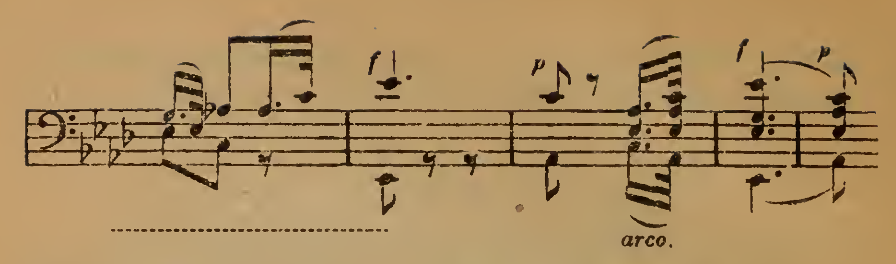
das Schicksal behauptet triumphierend seine Herrschaft. Er ist zwar besiegt, aber nicht vernichtet. —

II. Andante con moto.

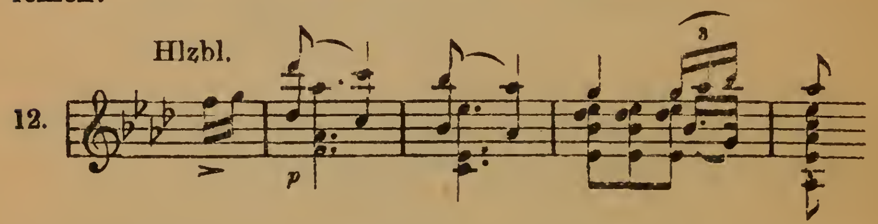
Nachdem das fieberhaft erregte Gemüt des Schwergepeinigten Erquickung und Beruhigung gefunden, entquillt ihm ein wonnevoller, süsser und doch männlich-gefasster Gesang:



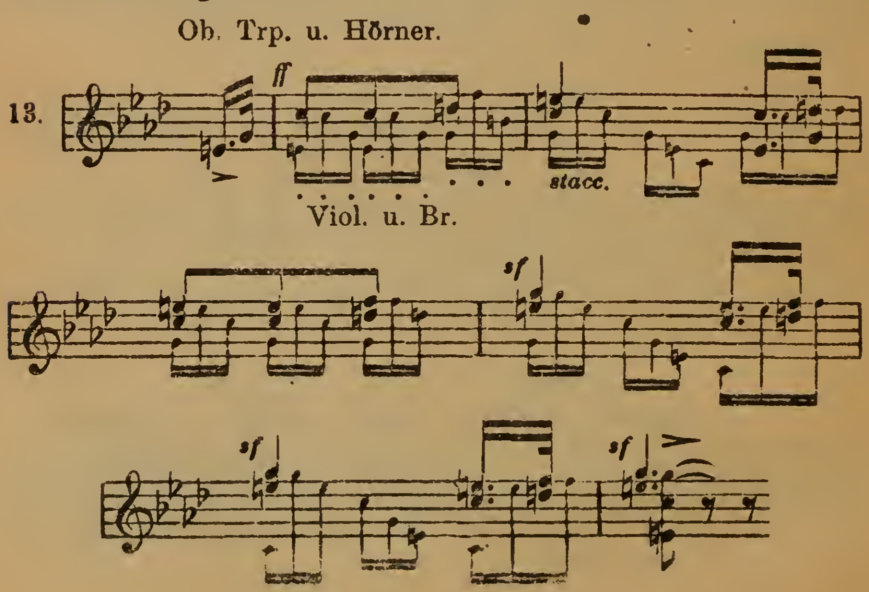




dem trostspendende Stimmen aus göttlichen Regionen nicht fehlen:



Und wie die Strahlen der Sonne oft weit am Horizonte mit goldenem Schimmer die Landschaft erglänzen lassen, während sie selbst unsern Blicken durch einen Wolkenschleier entzogen ist, so leuchtet in dem Hoffenden die ferne Zeit des endlichen Sieges auf:



Jedoch die Augenblicke des vollen Triumphes sind noch nicht gekommen. Gleichsam als dürfe der Mensch den schönen Gedanken nicht ausdenken, wendet sich sein Geist wieder zu dem „Ergebungsliede“ zurück, das jetzt in neuem Gewande auftritt:

C. u. Br.

14.

pizz.

p dolce.

f

f

Noch einmal erklingt der Freiheitsgesang vor seinen Ohren, diesmal voller und brausender. Aber horch! Lässt sich nicht wie ein dumpfer Unkenruf jenes Schicksalsthema vernehmen, das ihn mahnt, nicht zu früh zu jubeln?

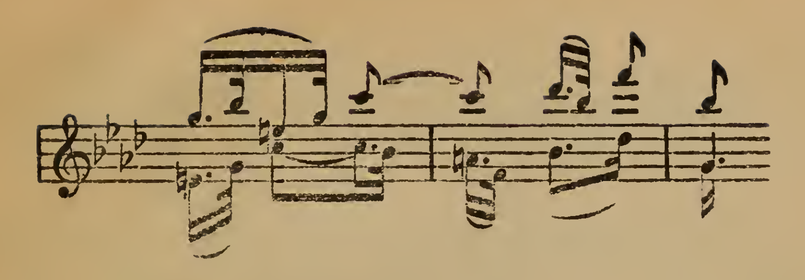


In neuen (zuerst von Bratschen und Celli vorgetragenen dann an die Violinen abgegebenen und zuletzt wieder von Kontrabass und Cello aufgenommenen, von den andern Instrumenten anmutig begleiteten) Variationen erklingt mehrere Male das Trostlied, dem eine liebliche Musik für Flöte, Oboen und Clarinetten in meisterhaftester melodischer und harmonischer Bearbeitung folgt. Fast gänzlich unvermittelt bricht zum dritten und letztenmal im *ff* die Siegeshymne hervor. Wieder wird das Gemüt des Helden von bangen Zweifeln beschlichen:



Dann aber rankt sich die Hoffnung (ausgedrückt durch eine bewundernswerte, nachahmende Stimmführung) wieder empor:



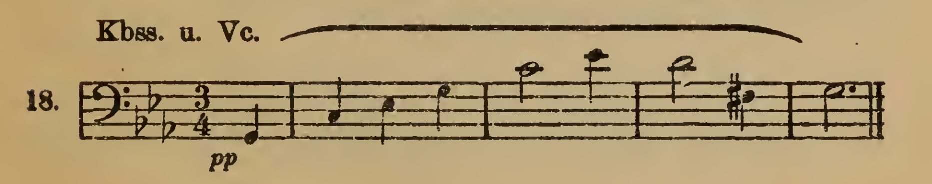


Immer grösser wird seine Zuversicht; sein Herz beginnt schneller zu schlagen und am Schlusse ist der Held von seinem schliesslichen Triumph fest überzeugt.

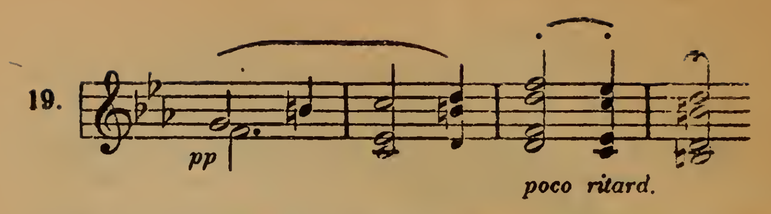
II. Allegro.

Bezeichnenderweise hat Beethoven bei diesem Satz das Wort „Scherzo" weggelassen, obgleich er an Stelle des Scherzo steht, das gewöhnlich einen heiteren Inhalt hat. Heiter ist an diesem dritten Satz nur der Rhythmus, das ganze Colorit ist düster, grau in grau; gedrückt und beengend die Harmonien, fremdartig und schwermütig die Melodien. —

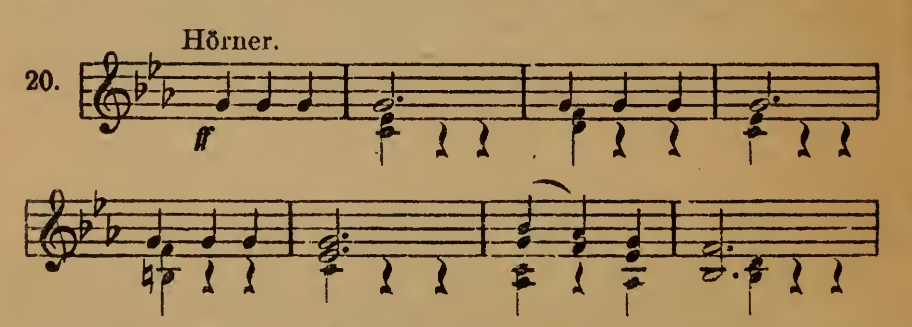
Der schwergeprüfte Streiter tritt noch einmal auf den Kampfplatz, der jetzt auf nächtliches Gebiet verlegt erscheint. Geisterhaft und geheimnisvoll steigt aus der Tiefe das (von den Bässen und Celli vorgetragene) Motiv:



und wird von den Violinen, Hörnern und Klarinetten bang und beklommen beantwortet.



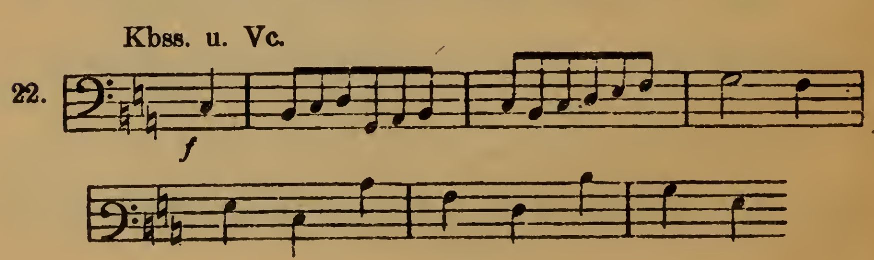
Nach nochmaliger Wiederholung schlägt das veränderte Schicksalsmotiv aus dem ersten Satz hart an sein Ohr:



Es folgen hier wie dort leidenschaftlichste Ausbrüche der Wut und Gewalt und wehevolles Schmerzgestöhn:



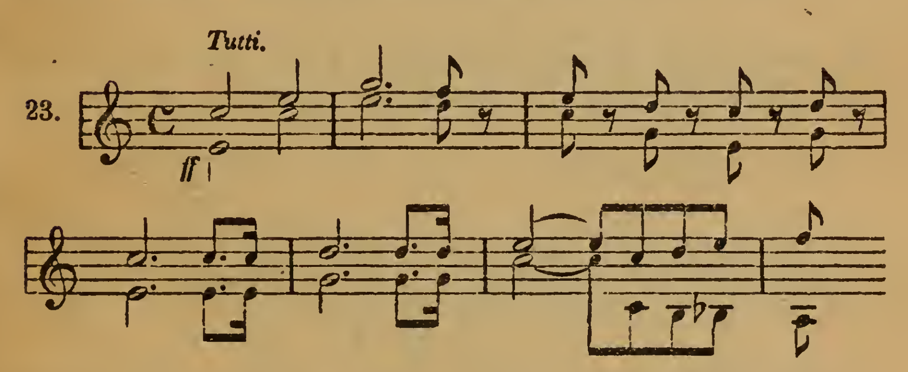
Nun wird der Versuch gemacht, die Quälgeister gewaltsam abzuschütteln. Das geschieht in der kraftvollen, mit derbem Humor gewürzten Fuge des Trio:



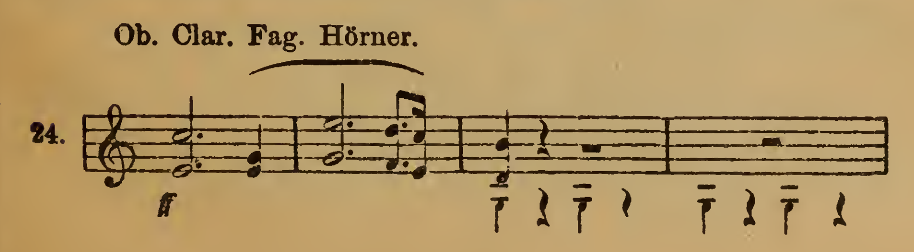
Die Unholde scheinen auf der Flucht begriffen zu sein. Es wird allmählich still und stiller, eine bleischwere Luft senkt sich hernieder. (Nur die Pauke hämmert auf einem mysteriösen Orgelpunkt, [d. h. einem langausgehaltenen Basston] das bekannte Pochmotiv ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 𝄽 𝅗𝅥 |.) Ängstlich suchend und fragend irrt der Mensch (s. d. Violine) umher, gleichsam den Ausweg aus einer dunklen Höhle, in die er die Geister der Finsternis verfolgte, zu entdecken. Da endlich schimmert in der Ferne ein Lichtschein; er eilt hinzu, — blendende Tageshelle dringt herein, — noch ein Schritt und er steht

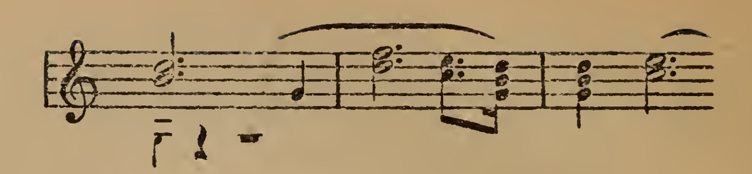
IV. Allegro.

im Strahlenglanze der Sonne der Freiheit und donnerähnlich bricht nun das Triumphlied hervor:



Den unbeschreiblichen Jubel (den die hier zuerst auftretenden Posaunen, Flöte picc. und Kontrafagott schildern helfen) lösen Töne der höchsten Glückseligkeit ab:





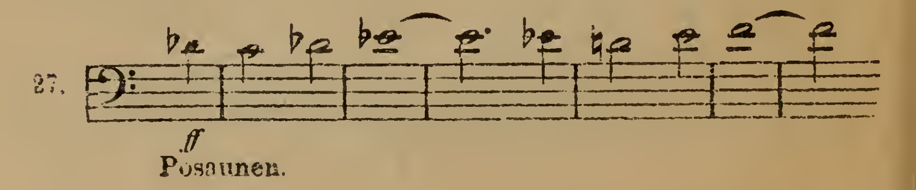
Die Geister des Friedens und der sorglosen Heiterkeit umschweben den Sieger.



Im Bewusstsein seiner neugestählten Kraft darf er mit Stolz und Festigkeit auf den bestandenen Kampf zurückschauen,



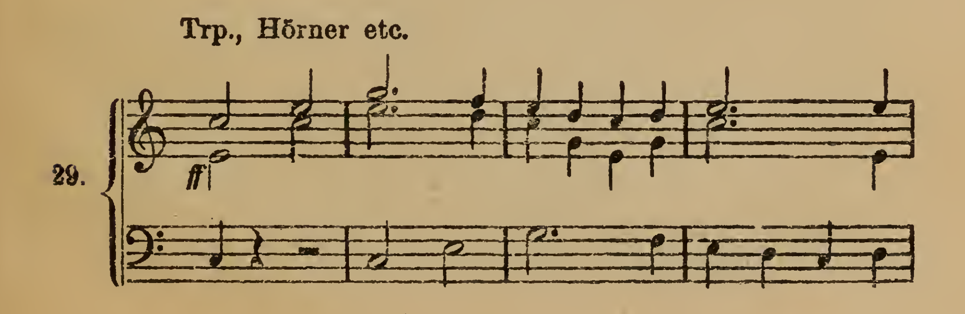
und etwa sich erneuenden Gefahren mit tapferer Seele entgegengehen.

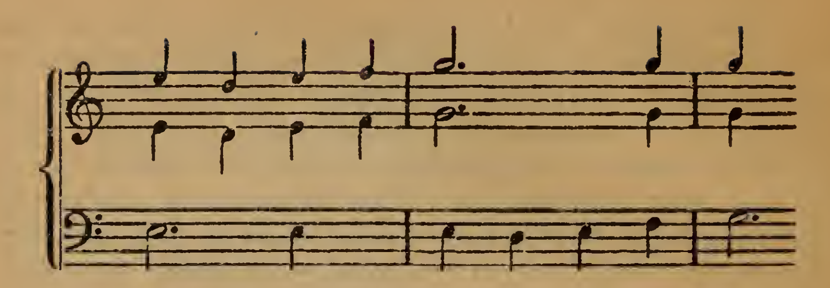


Bald melden sich die finsteren Mächte wieder an, um einen schwächlichen und aussichtslosen, letzten Ansturm zu unternehmen; aber mit Leichtigkeit werden sie jetzt mit leuchtendem Flammenschwert in die Flucht geschlagen. Das Siegeslied braust mit majestätischer Kraft von Neuem herein. Reinste, nicht endenwollende Freudenharmonien heben die geläuterte Seele des starken Selbstbefreiers zu lichten Ätherräumen, wo ewigklar und spiegelrein und eben den Olympischen das Leben dahinfliesst.



Dieses unsagbare Glück laut zu verkünden kann er sich kaum genug thun. Immer feuriger, dringender, mächtiger wogen die Tonfluten daher,





um sich schliesslich in das Meer der Freude zu ergiessen.

Die fünfte Symphonie ist dem Fürsten Lichnowsky, Beethovens „wärmstem Freunde", und dem Grafen Rasumowski gewidmet. Letzterer war der Begründer des nach ihm benannten Quartetts, in dem er die zweite Violine spielte. Schuppanzigh, einer der bedeutendsten Geiger der damaligen Zeit, sass an der ersten Stimme. Bratsche: Weiss, Cello: Lincke. Nachdem sich der Graf 1816 davon zurückzog, nahm Sina die zweite Stelle ein.

A. Morin.

Ludwig van Beethoven,

Sechste Symphonie. F-dur. (Pastorale.) op. 68.

(Entstehungszeit: 1808 in Heiligenstadt bei Wien Erste Aufführung: 22. Dezember 1808, wo sie als No. 5 angezeigt war. Gewidmet wurde sie dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasoumowsky.)

„Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich."
Beethoven in einem Brief an Th. Malfatti.

Die sechste Symphonie trägt wegen des in ihr vorwaltenden Zuges der naiven Heiterkeit, der beschaulichen Ruhe und eines gewissen selbstzufriedenen Behagens, das nur vorübergehend durch lebhaftere Impulse und aufregendere Momente unterbrochen wird, die Bezeichnung „Pastoral-Symphonie". (Pástor, latein. = der Hirt). Wie die älteren Pastoralkomponisten aus der Zeit Bach's und Händel's, welch' letzterer uns in der Arie des „Messias": „Er weidet seine Heerde" — ein wonniges Beispiel eines solchen Tonstückes hinterlassen hat, verwendet auch Beethoven in seiner Symphonie meistens einfache Motive und Harmonien und die bourdonartig fortklingenden Bässe als Nachahmung des Dudelsacks (franz. Musette), der bis heute noch hier und da bei den Hirten im Gebrauch ist, und prägt seinem Werke dadurch vornehmlich den Charakter der ländlichen Einfalt und harmlosen Fröhlichkeit auf. —

Ueber die vier, beziehungsweise fünf Sätze hat Beethoven folgende Ueberschriften gesetzt:

I. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
II. Scene am Bach.
III a. Lustiges Zusammensein der Landleute.
III b. Gewitter. Sturm.
IV. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

und fügte auf der Konzertanzeige noch die wichtige, im Sinne zu behaltende Bemerkung hinzu: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“ —

Mit diesem Werke stellte sich also Beethoven auf die Seite der Programm-Musiker, deren Bestrebungen bekanntlich von den Vertretern der sogenannten „reinen“ oder „absoluten“ Musik heftig bestritten worden. In den Augen der Letzteren ist die Pastoral-Symphonie, die wir als eine der genialsten Kompositionen des Meisters aufrichtig verehren, den Schwestersymphonien unebenbürtig und wird als auf einer niedrigeren Kunststufe stehend angesehen. Sie, wie die gesamte Programm-Musik wird verurteilt, weil ein Programm den Hörer in seiner Phantasie beschränke, ja sogar, wie Schumann meint, ihn beleidige, — und weil sie in ihrer tonmalerischen Tendenz etwas „darstellen“ und „bedeuten“ wolle — eine selbständige, rein musikalische Schönheit daher nicht besitzen könne. Wir sind vollständig bei der Sache, wenn wir, soweit der enge Rahmen der nachfolgenden Erläuterungen dieses fein-künstlerischen Werkes es gestattet, in wenigen Worten hier sichtbar zu machen suchen, wie eine solche Ansicht zum mindesten einseitig und ungerechtfertigt ist. *)

---

*) Vergleiche hierzu den sehr verdienstlichen Aufsatz: „Über Tonmalerei“ von William Wolf, Stuttgart, Grüninger und P. Schneider, „Über das Darstellungsvermögen der Musik“, Oppeln, Eugen Franck.

Musiker und Musikfreunde trennen sich, wie schon eben angedeutet, in zwei grosse Lager, zwischen denen allerdings auch Viele wieder eine Mittelstellung einnehmen. Die Anhänger der absoluten Musik, d. h. der Musik ohne Beziehung zu andern Künsten oder irgendwelchen ausser ihr liegenden Vorstellungsreihen, finden das Wesen der Tonkunst in einem Spiel von „tönend bewegten Formen". Sie hat nach dieser Ansicht weder den Beruf noch die Fähigkeit irgend etwas darzustellen; sie wirke nur durch den Reiz und die sinnvolle Anordnung der Töne in Melodie, Harmonie und Rhythmus und trage ihren Zweck ganz und ausschliesslich in sich selbst; sie wolle nichts anderes sein als Musik (Tonspiel) und nur durch Wohlklang und geistvolle Verbindung ihres Materials zu Herz und Gemüt sprechen. Allerdings muss zugegeben werden, dass die Musik, wenn sie absichtlich bestimmte Vorstellungsreihen erwecken will, indem sie zu gewissen Formeln oder zu idealisierten (d. h. ins Musikalische übersetzten) Nachahmungen von Geräuschen, Bewegungen oder räumlichen Dispositionen greift, — somit zur Symbolik wird, — ihr eigentliches Machtbereich, ihr Centrum, verlässt und in das Gebiet der Poesie und darstellenden Kunst hinübertritt, wo sie ihr Ziel gewissermassen nur auf einem Umwege erreichen kann. Denn ihr Kernwesen, und das ist heute trotz aller gegenteiligen Theorien wohl anerkannt und unbestreitbar, ist die Wiedergabe des inneren Gefühlslebens, die direkte Uebertragung seelischer Zustände in die Sinnenwelt, die künstlerische Gestaltung von Empfindungen, die sich ohne Vermittlung des Verstandes beim Spieler und Hörer wieder in Empfindung umsetzen. In dem Unmittelbaren und Ueberwältigenden dieser seelenbewegenden „Sprache" ist sie allen anderen Künsten überlegen. — Mit der Malerei und Poesie bildet die Musik eine Trias von Künsten, die ihre Thätigkeit auf den drei grossen Gebieten, aus denen sich die Gesamtheit des Lebens zusammensetzt, breit entfaltet. Die Malerei spiegelt die

körperliche Welt in ihren Kunstwerken wieder; die Domäne der Musik ist Offenbarung der Gefühlswelt und die Poesie enthüllt die Welt des denkenden Geistes. Jede Kunst zeigt aber das Bestreben, ihre Einseitigkeit zur Allseitigkeit zu erweitern, indem sie in ihre Nachbargebiete übergreift. So ist es der Malerei nicht genug, die sinnlichen Erscheinungen der Aussenwelt zur Darstellung zu bringen, sondern sie erweitert ihre Sphäre nach der Seite der Musik zum Stimmungsbild und nach der Seite der Gedankenwelt zum Historienbild, ja sie wagt sich sogar in der Allegorie an die Verkörperung abstrakter Ideen. Ebenso greift die Dichtkunst, die in der Gedankenwelt ihren Spielraum hat, in der lyrischen Poesie in das Stimmungsleben, also in das eigentliche Bereich der Musik, und nach der anderen Seite, in der schildernden Poesie, in das Malerische und stellt im Drama und Roman (Epos) sogar Gesamtbilder des Menschen- und Weltlebens auf. Sollte nun die Musik endlich, der es neben ihrem Hauptberuf: Seelenmalerin zu sein, nicht verwehrt ist, sich mit dem Worte der Poesie zu vermählen und die Gefühlsmomente, welche die dichterische Gedankenreihe nur andeutend oder unvollständig wiedergeben kann, in unmittelbarster, voller und reicher Weise auszugestalten, — sollte die Musik nicht das Recht und die Pflicht haben, die sinnliche Erscheinungswelt in ihr Bereich zu ziehen und zur „Tonmalerei“ zu werden, indem sie neben den Erscheinungen der Aussenwelt auch die Empfindungseindrücke und Stimmungen, die diese in uns erwecken. mit ihren Mitteln zur Darstellung bringt? Unter der Voraussetzung, dass das entscheidende Prinzip, das über aller tonmalerischen Produktion walten muss: „dass jedes Tonbild zugleich ein Stimmungsbild sein muss, — dass die mit ihrem Gegenstand verknüpften inneren, seelischen Momente in nachdrücklicher und reicher Weise zur Geltung kommen“ — durchgreifend gewahrt wird, darf die Musik ohne Bedenken und

Zweifel an dem ihr fremden Gebiete teilnehmen. Beethoven hat diese Aufgabe in der klassischen Form der Symphonie in seiner Pastorale aufs Glänzendste gelöst und damit neue Wege zur Ausbildung feinster, die allgemeine Entwickelung der Tonkunst fördernder Ausdrucksmittel gezeigt. Mit vollem Bewusstsein vermied er den gefährlichen Abweg, der bei Ausserachtlassung jenes Prinzips zu flachen, seelenlosen oder kindischen Klangspielereien und billigen Kunststückchen führt; das beweist seine oben angeführte Bemerkung: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei." — Mögen daher auch die modernen Programm-Musiker oft fehl greifen: Das Prinzip selbst wird nicht sterben; im Gegenteil wird sein Boden in der Zukunft noch breiter und fester werden! Doch wenn auch das Publikum von heute bei instrumentalen Werken mehr und mehr nach einem poetischen Anhalt verlangt, so hat es andererseits glücklicherweise den Sinn für die formschönen, geistvollen und anmutigen Kompositionen der klassischen und nachklassischen Periode noch nicht verloren und wird sich zu aller Zeit an dem Doppelwesen der Musik erfreuen und erbauen: am Tonspiel und an der Tonsprache. —

Beethoven war ein begeisterter Freund der Natur. Kaum war der Frühling ins Land gezogen, so trieb es ihn hinaus ins Freie. Die reizenden Orte in der Umgebung der Hauptstadt waren die Ziele seiner Sehnsucht, und wenn er dort angekommen war, so schwelgte er förmlich im Genusse des Naturlebens.

Die segensreichen Fluren, Berge und Felsen, Wolken und Winde, Sonnenschein und Gewitter und vor allem die herrlichen Wälder stimmten sein Gemüt zu frommer Andacht und liessen in sein leicht erregbares Herz jene göttliche Ruhe und den Seelenfrieden einziehen, der in seiner Musik so oft den rührendsten Ausdruck gefunden hat. Zahlreich sind die Aeusserungen in Briefen und Notizen über seine unbegrenzte Liebe zur Natur, der ewiggetreuen, an deren

Busen er sich keinen Zwang anzulegen brauchte, wie im Verkehre mit den feindseligen Menschen. So schreibt er in einem Briefe an Th. Malfatti:

„Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können. Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume und Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht."

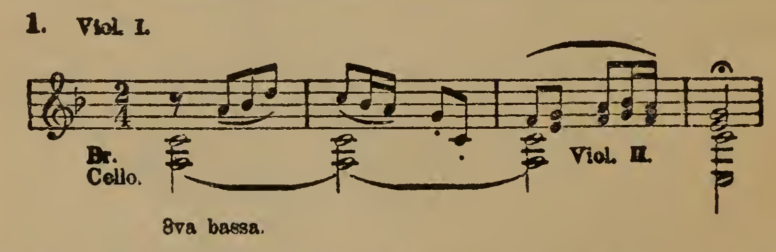
Die Pastoral-Symphonie ist ein künstlerisches Dankopfer, das er seiner innig verehrten Göttin darbringt. Der harte Seelenkampf, in welchem Beethoven das über ihn hereingebrochene schwere Schicksal triumphierend überwindet, ist in der „Fünften" ausgefochten. In diesem Werk lebt dagegen im ganzen eine wohlig-behagliche, contemplative Stimmung, die man „den poetisch-musikalischen Niederschlag reeller Erscheinungen des Naturlebens" nennen könnte.

Der

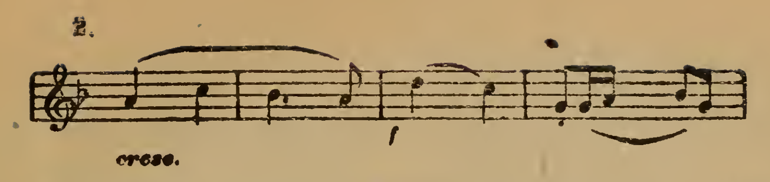
I. Satz. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.

(Allegro ma non troppo. F-dur. $\frac{2}{4}$-Takt.)

versetzt uns in eine weite, offene Landschaft, fern von dem Qualm der Städte. Eine frische Morgenluft weht uns entgegen an diesem „Tag des Herrn" uud der Anblick der schönen Gottesnatur entlockt uns einen hellen Jubelruf:



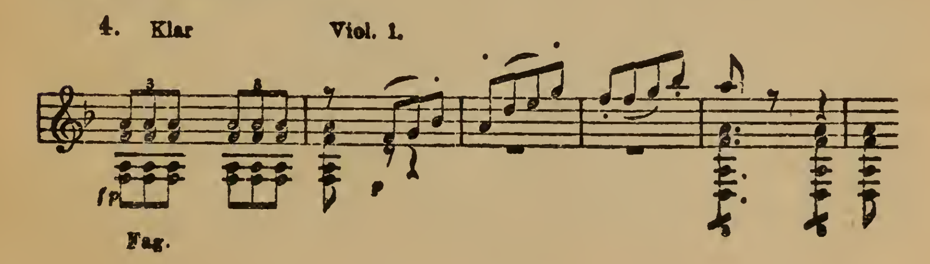
und ein warm empfundener Gesang entströmt unsern Lippen:



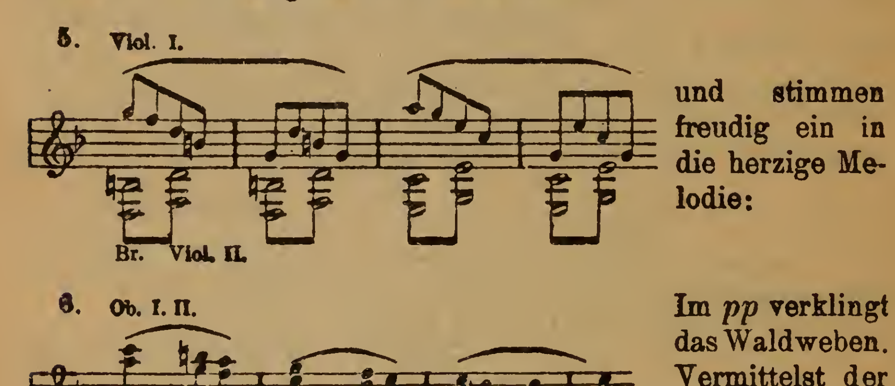
In jenem viertaktigen Freudenruf und dieser Melodie steckt fast das ganze thematische Material dieser ersten Abteilung. Aus dem zweiten Takt formt der Meister mit einer leichten Veränderung eine nicht weniger als zehnmal wiederholte, an- und abschwellende Tonknospe, die man mit dem Namen „Blütenmotiv" bezeichnen möchte. Klarinette und Oboe vermitteln durch Aufnahme desselben den Übergang zum Anfangsthema, das nun vom ganzen Orchester (mit einem kleinen Zusatz) im *forte* rauschend wiederholt wird. In dieses Tutti mischen sich die Natursänger mit ihren hellen, zwitschernden Stimmchen:



Mit einem kräftigen Accord schliesst diese Periode ab; nur Klarinette und Fagott haben noch das Wort, springen aber plötzlich in Triolenbewegung um. — Wir nähern uns dem Walde, aus dem uns das Hämmern des Spechtes entgegenschallt. Aufgescheuchte Vögel scheinen ängstlich das Weite zu suchen:

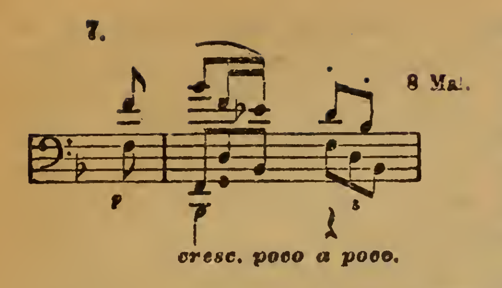


Nun treten wir ein in den heiligen Dom des Waldes. — Die Empfindungen, die Beethoven einmal auf einem Notizblatte in Worten ausdrückt: „Ist es doch als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande heilig! heilig! im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken,“ lässt er hier durch das Medium seiner Kunst unmittelbar auf uns einwirken. Ein Wonneschauer durchrieselt uns; wir fühlen gleichsam die erfrischende Kühle dieser schattigen Bezirke; wir lauschen dem geheimnisvollen Rauschen der Blätter und dem Lockruf der Waldsänger, wenn das liebliche Seitenthema durch das ganze Orchester zieht:



und stimmen freudig ein in die herzige Melodie:

Im *pp* verklingt das Waldweben. Vermittelst der aufsteigenden Figur in Beispiel 1, Takt 1, leitet der Komponist die Wiederholung des ersten Teiles dieses Satzes und später die Verbindung mit dem folgenden ein. — Neue breite Bilder und wechselnde Scenen der durchwanderten Natur treten uns entgegen und reissen uns hin zum Staunen und Bewundern der Wunder Gottes. Waren es vorhin liebliche, lauschige Stellen des Waldes, so werden wir jetzt in tiefere Gründe und grossartigere Reviere geführt. Mit Hilfe des zweiten Taktes aus dem Jubelruf beginnt eine wirkungsvolle Tonmalerei.



die, in B-dur unter Triolenbegleitung der tieferen Saiteninstrumente beginnend, sich nach D-dur wendet. Nach einem kleinen Versteckenspiel zwischen Fagott und Violine, folgt dieselbe Periode in G-dur, springt dann plötzlich nach E-dur und führt nach A-dur, wo das vergnügte Melodiestück (Beispiel 2) wieder zur Geltung kommt. Das Rauschen wird schwächer, die Waldung lichter, unp dankerfüllt mit frohem Gesang auf den Lippen treten wir wieder in die sonnbeglänzte Landschaft. Aehnliche Bilder wie beim Beginn der Wanderung begegnen uns beim Rückwege. Ehe uns aber der führende Meister entlässt, geleitet er uns gleichsam noch einmal auf einen erhöhten Punkt, von dem wir den zurückgelegten Weg überschauen können. — Nach dem pastoralen Schluss in F-dur nehmen die Holzbläser das Thema



in gleichmässiger Triolenbewegung auf und reissen alle Instrumente in einem Anhang (Coda) zum *ff* fort. Weit in der Ferne hören und sehen wir noch, wie eine Lerche an ihren bunten Liedern selig in die Lüfte klettert und nur mit raschem Entschluss können wir von den liebgewordenen Scenen Abschied nehmen.

II. Scene am Bach.

(Andante molto mosso. B-dur. $\frac{12}{8}$-Takt.)

Aus einer Erzählung*) Schindler's, des Freundes und Biographen Beethoven's, wissen wir, dass der Meister die

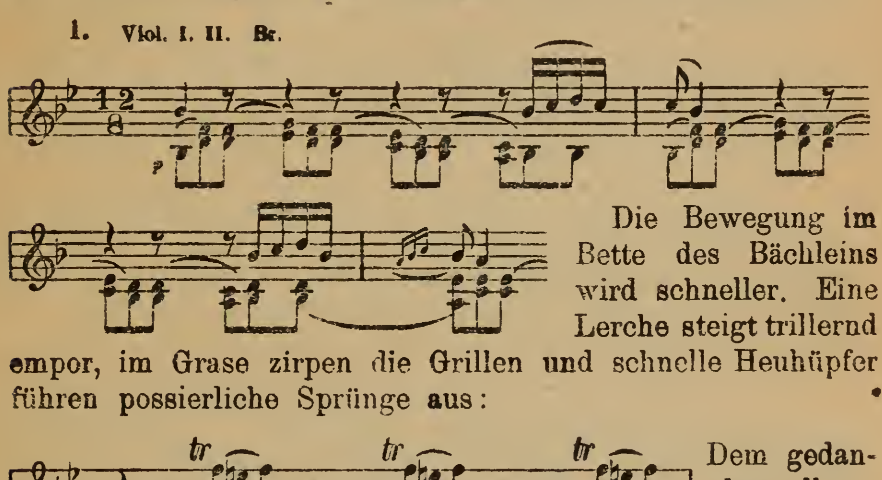
*) Berichtigt durch A. W. Thayer.

Anregungen speciell zu diesem Satz bei Spaziergängen in einem einsamen Thal bei Heiligenstadt empfing. Viele Jahre später besuchte er dieses Thal der reizenden Umgebung Wien's in Begleitung seines Freundes und äusserte sich wiederholt mit Entzücken über die herrliche Gegend, über die er seinen Blick voll seligen Wonnegefühls schweifen liess. „Sich dann", so berichtet Schindler, „auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend, frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume seine Goldammer zu hören sei. Es war aber alles still. Darauf sagte er: ‚Hier habe ich die Scene am Bache geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckuke haben mitkomponiert.'

Und führwahr, es ist die Natur selbst, die hier in Scene gesetzt ist: der wallende, sanft murmelnde Bach in seinem heimlichen Thalgrunde, das Geflüster der leise bewegten Ulmen und Pappeln an seinem Rande, Tausende von zarten Frühlingsstimmen, die sich zum Dasein drängen, Klänge des Wassers, der Luft, des Himmels und der Erde, schwirrende Käfer, duftende Blumen, Hecken und Gräser und verstohlene Streiflichter der Nachmittagssonne bilden ein reiches und köstliches Ensemble. Von diesem geschäftigen Treiben und frisch pulsierenden Leben malt uns der Tondichter ein meisterliches Spiegelbild und setzt es, indem er es ganz mit poetischen und Gefühlselementen durchtränkt, in innigste Beziehung zu dem eigentlichen Hauptakteur, dem Menschen, dessen Entzücken in kurzen Ausrufen oder schwellenden Melodien zum Ausdruck gelangt. So wissen wir kaum, wen wir beim Anhören dieses wonnigen Idylls mehr bewundern sollen, den musikalischen Maler oder den malenden Musiker.

Lassen wir nun die Schönheiten des Satzes im Einzelnen an uns vorüberziehen: Durch das ganze Tonstück hindurch lässt fast ununterbrochen der klare, sanft sich hinschlängelnde Bach sein Murmeln und munteres Plaudern

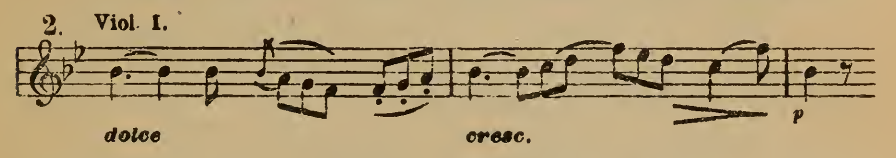
(2 Solo-V.-Celli) ertönen Von diesem dunkeln und wohligen Untergrunde hebt sich der Gesang eines Hirten ab, der sich absichtlich immer wieder unterbricht, um die Herrlichkeit seiner Umgebung zu betrachten und zu belauschen.



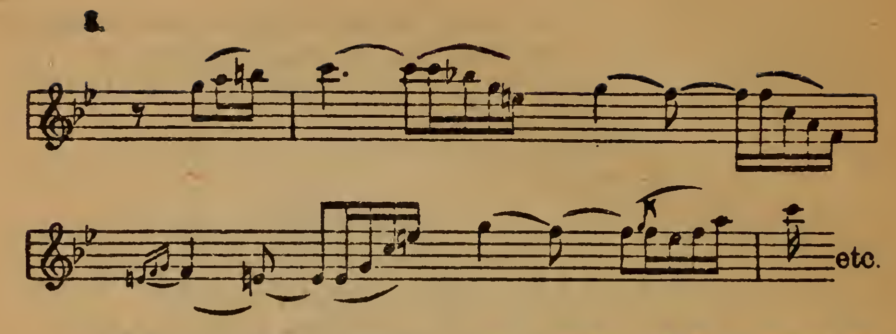
Die Bewegung im Bette des Bächleins wird schneller. Eine Lerche steigt trillernd empor, im Grase zirpen die Grillen und schnelle Heuhüpfer führen possierliche Sprünge aus:



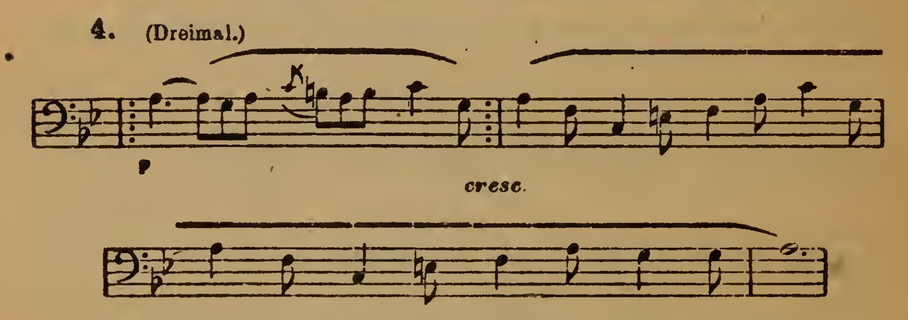
Dem gedankenvollen Träumer am Uferrande wird's unendlich wohl in der Brust und als wollte er die Natur an sein Herz drücken, so innig und entzückend klingt sein Gesang, den er in das vielstimmige Konzert mischt:



Nach einem schärferen Einschnitte wendet sich der Satz nach der Tonart der Dominante (F-dur). Immer neue Erscheinungen erspät das aufmerksame Auge des Naturfreundes, um die Augenbilder in Ohrenbilder zu verwandeln. Ist es jetzt nicht das vielverschlungene Treiben der Fische, das wir in folgenden geschmeidigen Figuren zu erblicken vermeinen?



Mehrere Male scheint der Gesang abschliessen zu wollen; aber immer glaubt der Meister nicht oft und eindringlich genug wiederholen zu müssen, wovon sein Herz voll ist. So bei der herrlichen Solo-Stelle des Fagott:



die sofort noch einmal, anders instrumentiert, auftritt.

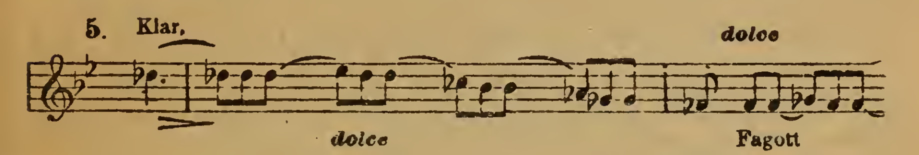
Auf der Höhe der Dominante (F-dur) angekommen, flicht der Komponist eine Episode ein, auf die der oben angezogene Bericht Schindler's Bezug nimmt. Letzterer fragte bei jenem Spaziergange den tauben Meister „warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt habe. Beethoven griff sofort nach dem Skizzenbuch und schrieb:

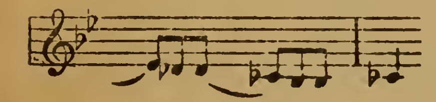


„Das ist die Komponistin da oben", äusserte er, „hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen als die anderen? Mit denen (es ist das Vogelterzett am Ende des Satzes gemeint) soll es nur Scherz

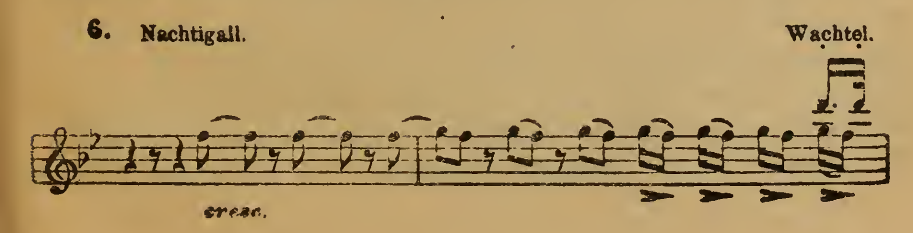
sein.“ — Beethoven glaubte den erwähnten Vogelnamen, wie er es bei den Anderen that, nicht hinzufügen zu sollen, weil er der Ansicht war, dass dies die „böswilligen Auslegungen“ des Andante dieser Symphonie vermehren könnte Unzweifelhaft ist er durch den Gesang der Goldammer zu diesem Motiv, das in reizendem Wechselspiel zwischen Oboe und Flöte, später von Bratsche und Klarinette verwertet wird, angeregt worden; er that jedoch wohl daran, den Namen wegzulassen, weil er sich bei der thematischen Arbeit weit von dem Urbilde entfernte.

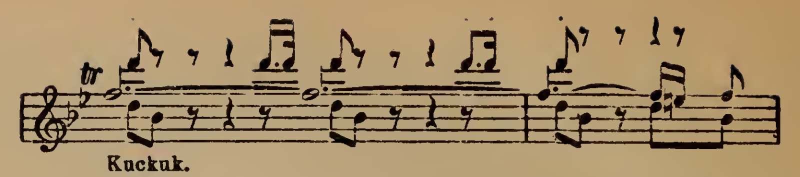
Nachdem der Komponist die Wellenfigur eine Weile als selbständiges Motiv in Fagott und Klarinette imitatorisch behandelt hat:





moduliert er in schönen Accordfolgen von Ges-dur zur Dominanttonart F-dur und wendet sich gemäss den Gesetzen der musikalischen Symmetrie, diesmal aber in reicherem Instrumentationsschmuck, nach Wiederholung der ersten Hälfte des Satzes zum Schluss durch die Unterdominante (Es-dur), vor deren Eintritt das zweimalige Solo des reizenden Vogeltrios in ungeschminkter Natürlichkeit (die beim Vortrag nicht durch störendes Taktieren verkümmert werden sollte) erklingt:





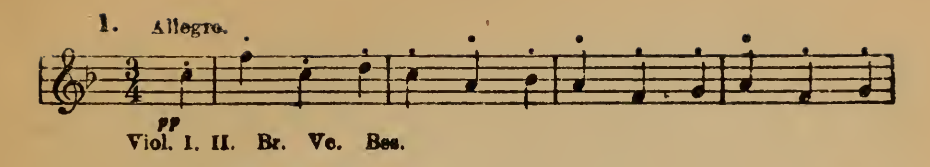
Mit dem Motiv des Entzückens (s. Nr. 2), wie man es taufen könnte, schliesst dieses unvergleichliche Idyll, das in seiner glücklichen Mischung von Natur- und menschlicher Poesie wie von einem unnachahmlichen Zauber umwoben erscheint.

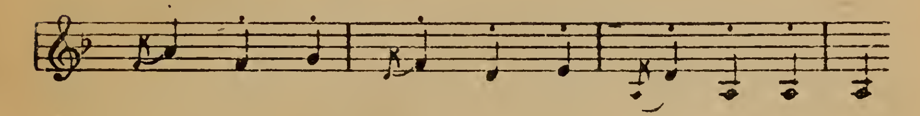
IIIa. Lustiges Zusammensein der Landleute.

(Allegro. F-dur. $\frac{3}{4}$-Takt.)

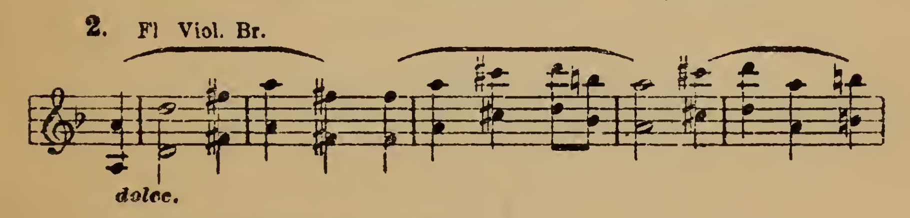
Was Beethoven auf seinem sonntäglichen Spaziergang in Wald und Flur erlebte, und was er an jenem traulichen Plätzchen am Bache in dem reinen Spiegel der Natur mit dankbarem Gemüte erschaute, das hat er im ersten und zweiten Satze der Symphonie in tönenden Gemälden verewigt. Diesen Offenbarungen aus der schönen Gotteswelt stellt er, gleichsam als Staffage zu jenen Bildern, die humorvolle Schilderung des heiteren und naiven Lebens der Landleute gegenüber und zeigt darin eine Stimmung, wie sie uns auf den Bildern der Bauernmaler Teniers, Jan Steen, Ostade und Anderen so naturwahr entgegentritt.

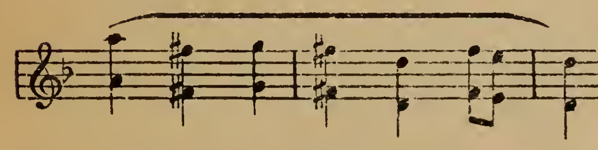
Die Scene spielt im Dorfe. Es ist Nachmittag. Von allen Seiten ist lustiges Volk: Jung und Alt, feiernde Hirten, Bauern und Arbeiter im Sonntagsstaate, neugierige Kinder, junge Burschen mit ihren rotwangigen Schönen am Arme zum Tanzboden unter der Linde zusammengeströmt. Wie das lacht und schwätzt, jubelt und singt, scherzt und schäkert in ausgelassenster, sorglosester Fröhlichkeit. Eine kleine Dorfkapelle, die Beethoven nachher so drollig kopiert, ist natürlich auch zur Stelle und spielt ihre munteren Weisen auf. Wir schliessen uns im Geiste dem Komponisten auf seiner Wanderung an und vernehmen schon von ferne die heitere Weise



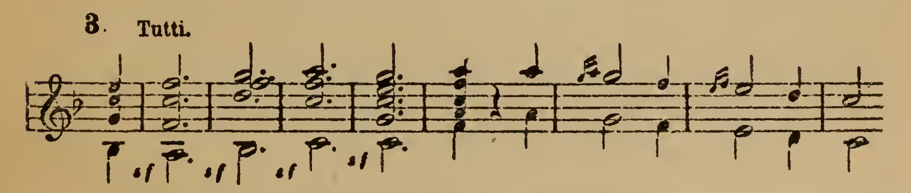


Der fröhliche **Rundtanz** ist in bestem **Gange**:





Die Musik moduliert nach der Wiederholung dieser beiden Perioden nach C-dur und nimmt nach einem kurzen *Crescendo* von vier Takten das 1. Thema im *ff* wieder auf. — Nun ist kein Halten mehr; immer stürmischer wird der Jubel, hundert Stimmen mischen sich im Chore mit der Musik.



Rasend drehen sich die Tänzer und stampfen mit den Absätzen den Takt zur Musik. Da plötzlich treten Alle bei seite. Alle Instrumente schweigen, und nur zwei Violinen markieren noch den Tanzrhythmus.



Der Oboist schwingt sich zu einem Solo auf, hinkt zwar, nach Luft schnappend, immer ein Viertel nach, führt aber sein Kunststück gut durch. Der etwas eingeduselte Fagottist kennt das natürlich genau, er findet seine drei Töne im Schlaf und schweigt instinktiv still, wenn die Melodie in eine andere Tonart ausweicht.

4.



Die Oboe giebt die Walzermelodie an die Klarinette, diese an das Horn ab, wenn jedesmal eine neue Gruppe von Paaren zum Tanze antritt, um sich in ländlicher Grazie über den Plan zu wiegen. Allgemach wird der Fagottist wieder munter, seine Collegen von der Oboe und Klarinette beteiligen sich wieder mit einigen auschmückenden Figuren und der Tanz schlägt nach einem kurzen Stretto in $^2/_4$-Takt um; Alles flutet durcheinander und der Jubel steigt zum Gipfel. Dann wechseln die Paare und der lustige, von Beethoven mit schlagender Komik gezeichnete Reigen beginnt von Neuem.

In dieser ausgelassenen Fröhlichkeit hat Niemand bemerkt dass

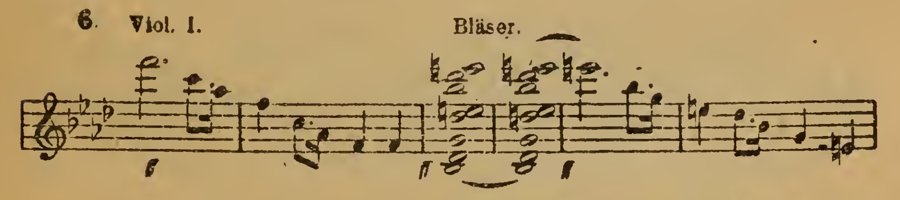
IIIb. Gewitter und Sturm

(Allegro. F-moll. C-Takt.)

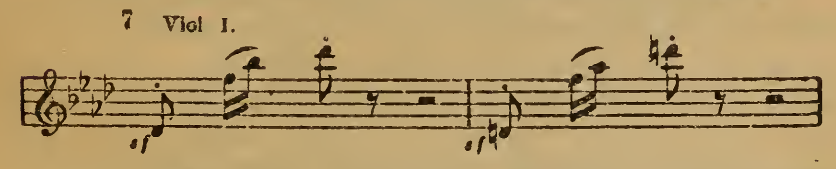
im Anzuge ist, und erst als ein dumpfer, ferner Donner sich vernehmen lässt, stiebt alles mit ängstlichen Mienen und unterdrücktem Geschrei auseinander.



Das Grollen des Donners kommt näher und näher uud mit einem die Erde erschütternden, dröhnenden Schlage bricht das Unwetter herein. Wuchtige, alles vor sich niederwerfende Windstösse fahren daher.



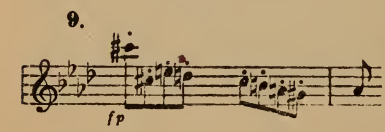
Grelle Blitze durchzucken das schwarze Gewölk:



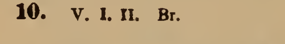
Die Gewalt der entfesselten Elemente lastet schwer auf der Erde und von bangender Bewunderung erfüllt betrachten die Menschen deren Kampf:

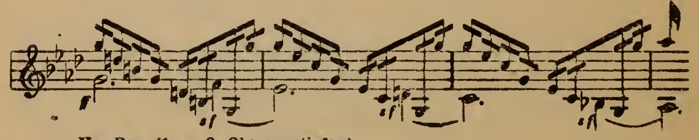


Momente unheimlicher Stille wechseln mit sich häufenden Blitzen und Donnerschlägen. Das Gefühl des Beklommenseins und des Grausens der durch diese Vorgänge erschreckten und aufgeregten Menschen kommt in dem „Motive des Zagens“ (s. B. 5, *x*) wiederholt zum Ausdruck. In diesen Achtelfiguren wird der noch schwach herabströmende Regen gemalt:



Allmählig steigert sich der Aufruhr, der Höhepunkt der Krisis beginnt sich vorzubereiten. Gewaltige Wassermassen stürzen wolkenbruchartig hernieder und die Bässe bezeichnen mit einem düsteren Skalengang den Ernst der Situation:





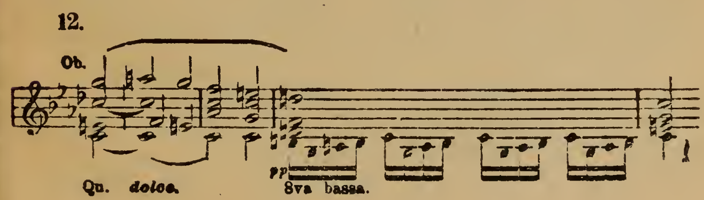
Vc. Bss. (1. u. 2. Oktaven tiefer.)

Der Sturmwind heult; ein grosser chromatischer Lauf, begleitet von den schrillen Tönen des Piccolos, in der Höhe beginnend, durchrast das ganze Orchester, wühlt seine letzten Tiefen auf, erfasst die Bässe, reisst sie mit sich fort und stürmt wie ein Wirbelwind wieder empor. Die Angst wird zur Todespein, ein betäubender Schlag erfolgt und ein furchtbarer Angstschrei ertönt. Die Harmonie, verstärkt durch die in diesem Momente zum ersen Male eingreifenden

Posaunen, erstarrt gleichsam auf einem vier Takte langen Septimenaccord, und der Gipfel des Tumults, aber auch zugleich der Wendepunkt der Katastrophe ist erreicht:



Die Kraft des Unwetters ist gebrochen; das Schlimmste ist überstanden. — So gewaltig der Tonmeister im Auftürmen und Drohen war, so rührend ist er nun im allmähligen Glätten der Wogen. Sturm und Regen werden schwächer; eine Stimme nach der anderen wie in der Natur so im Orchester schweigt. Während der Donner noch in der Ferne grollt und die letzten matten Blitze am Horizont zucken, wirft die Sonne ihre goldenen Strahlen über die erfrischte, jetzt in reineren leuchtenderen Farben prangende Natur; das heitere Blau des Himmels erscheint, und an der dunkeln Wolkenwand im Osten erglänzt das Zeichen des Friedens, der Regenbogen:



Ein aufsteigender Staccato-Gang der Flöte führt zum

IV. Satz. Hirtengesang.

Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

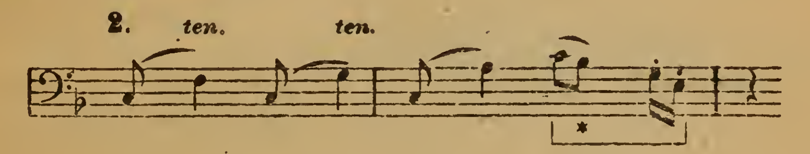
(Allegretto. F-dur. $\frac{6}{8}$-Takt.

Liebliche Klänge der Schalmei und des Hirtenhorns rufen die durch das Unterwetter Verscheuchten wieder aus ihren Schlupfwinkeln hervor. Der Himmel hat sich gänzlich aufgeklärt. Bäume und Sträucher, auf denen Tausende von Regentropfen haften blieben, glitzern in der Abendsonne, wie wenn sie mit Diamanten besät wären. Es ist, als ob die weite Gegend des ersten Teiles jetzt aber anders beleuchtet und von dankerfüllten, frohen Menschen bevölkert, wieder vor unser geistiges Auge träte. Die Natur erscheint wie neu geboren und erglänzt in den frischesten Farben und von der erquickenden Luft ist auch ein Hauch in die feierlich-liebliche, von tiefster Empfindung durchtränkte Musik übergegangen. Aller Blicke wenden sich mit frohen nnd dankbaren Gefühlen nach oben. Die Violinen beginnen eine einfache, sanftwiegende und doch ergreifende Melodie zum Dank und Lobe des Schöpfers zu singen, der gnädig im Wetter vorüberging:

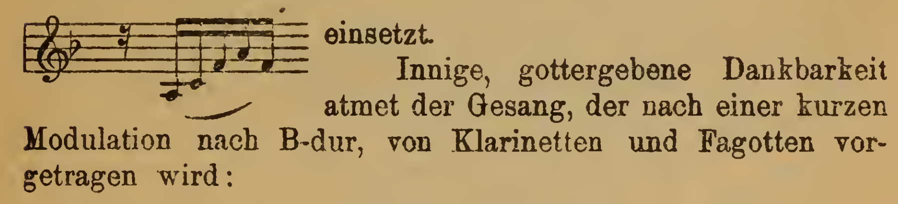


Hierauf wiederholen die zweiten Violinen die liebliche Weise, während Klarinetten, Fagotte und Hörner nebst den übrigen Streichinstrumenten die Begleitung übernehmen. Der Gesang wächst durch den Hinzutritt aller Instrumente

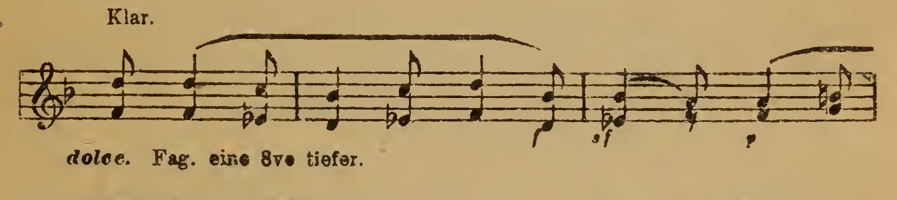
immer mächtiger an bei der zweiten Variation des Themas. Nun tritt ein neues, anmutig variiertes Motiv auf, das den Ausdruck froher Lebenslust annimmt und in seiner letzten Figur * auf das Seitenthema des ersten Satzes (Beispiel 5, Seite 10) zurückgreift:

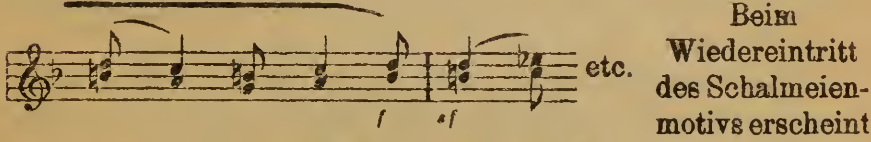


Bald darauf erklingen wieder die Schalmeien und Waldhörner, nach denen dann der Hirtengesang, umspielt von Sechzehntelfiguren



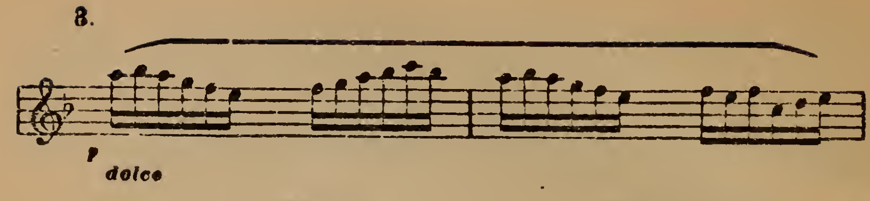
einsetzt. Innige, gottergebene Dankbarkeit atmet der Gesang, der nach einer kurzen Modulation nach B-dur, von Klarinetten und Fagotten vorgetragen wird:

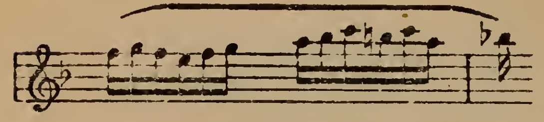




Beim Wiedereintritt des Schalmeienmotivs erscheint in der 2. Violine eine Läuferfigur, die von dem ersten bald aufgegriffen und von ihr später zu reizvollen Variationen des Hirtengesanges benutzt wird. In eine zierlich gekräuselte Linie aufgelöst schwebt der Hirtengesang, den die zweiten Violinen in den Hauptnoten pizzikieren, über den übrigen Stimmen.

3.





Die beiden Instrumente tauschen in einer weiteren Variation ihre Rollen, bis sich bei der dritten die Tonfülle durch den Hinzutritt der Bratschen und Celli und des gesamten Orchesters, entsprechend dem ersten Teile des Satzes, grandios steigert. Die länger ausgesponnene Coda (Anhang) wird eingeleitet durch den Unisono-Vortrag der Hirtenmelodie von Fagott und Cello, die von fugenartig einsetzenden Stimmen beantwortet wird. Nun greifen auch die Bässe in den Chor mit den mächtig aufsteigenden Gängen:

4.



Noch einmal wird dieser Abschnitt in Sechzehntelfiguren variiert; im *ff* setzt das ganze Orchester ein und sinkt nach und nach von dem höchsten Grade der Stärke zum *pianissimo* herab. Aus dem Quartett erklingt jetzt sotto voce (d. h. mit gedämpfter Stimme) in längeren Noten und etwas verändert der mit einem Nachsatze verbundene Hirtengesang, der von den Holzbläsern zu Ende geführt wird. Heimlich ertönen langgezogene, vom Echo wieder-

holte Rufe; und, wie wenn die Abendsonne ihren letzten Strahl über die ganze Landschaft hinsendete, steigern sich alle Stimmen in sechs Takten noch einmal zum Forte; die Bässe beschreiten einen mächtigen Bogen, und wenn es wieder ganz still geworden ist, verklingt im Horn der sanfte Gesang der Hirten, umrankt von einer Arabeske, die von der ersten Violine bis zu den Bässen hinunterläuft. Zwei kräftige Accorde schliessen das Wunderwerk, an dem wir, obgleich der letzte Satz fast zu weit ausgesponnen ist, dennoch keine Note missen möchten. —

Lassen wir das ganze Tongedicht noch einmal im Geiste an uns vorüberziehen, so können wir nicht mit einstimmen in den Vorwurf, dass Beethoven's Muse hier nicht den hohen poetischen Flug genommen, der sich in seinen anderen Werken offenbare. Vielmehr stehen wir mit W. A. Ambros*) auf Seiten der Bewunderer dieses tiefsinnigen Geniuswerkes, in dem sich Satz für Satz mit innerer Notwendigkeit ein poetisch-religiöser Plan immer reicher und voller entwickelt: Das allgemeine Behagen und Wohlgefühl an der Natur gab Beethoven dem ersten Satz. Wir schweifen beim Hören dieses Idylls in die Weite und sind bezaubert von der Herrlichkeit des sonnbeglänzten Landes. Konnte jedoch der Tondichter im ersten Satze die Kreise nicht weit genug ziehen, so führt er uns im zweiten an ein stilles, lauschiges Plätzchen, lässt ein liebliches Frühlingskonzert erklingen und zeichnet mit sinnendem Gemüte ein Miniaturbild der Natur und ihres wechselnden Webens und blühenden Lebens. Gleichsam im Weiterwandeln erlauscht er ein liebliches Trio von Nachtigall, Wachtel und Kuckuk, das er schnell mit einigen treffenden Strichen fixiert. Dann führt ihn sein Weg zum Ausgange des Thales, in ein Dorf voll Tanz und Sonntagsjubel. Unser Gesichtskreis erweitert sich von der Anschauung eines Einzelnen zum mitfühlenden

*) „Die Grenzen der Musik und Poesie". Leipzig, Matthes

Beobachten einer ganzen Volksmenge, die, wie die Osterspaziergänger im „Faust", die ganze frühlingshungrige Menschheit repräsentiert. Der Humor des Meisters ergeht sich in ergötzlichen Sprüngen. Die Heiterkeit der früheren Sätze steigert sich zu drastischer Komik. — Ist es nun nicht ein unvergleichlich genialer Zug, wie der Komponist mit der Schilderung eines unvermutet hereinbrechenden Gewitters nicht nur gleichsam die Luft, die wir atmeten, sondern auch gewissermassen den Gefühlskreis läutert und erfrischt? Mit einem Schlage erhebt er uns aus der Welt des Komischen in die des Erhabenen und mahnt uns mit Donner und Blitz an die Majestät der Natur und die Schwäche des Menschen, um in den feierlichen Gesängen des letzten Satzes — nachdem der Frieden wieder eingekehrt ist — die dankerfüllten Herzen zu Ihm zu erheben, dessen Geist über den erquickten Fluren schwebt.

So ist die Pastoral-Symphonie ein voller, blühender und duftender Baum, der in der Erde wurzelt und mit der Spitze nach dem Himmel deutet; und wer sich ohne Voreingenommenheit ihrem sanften Zauber hingiebt, wird sie nicht minder lieb gewinnen wie ihre glänzenden Schwestern und von Neuem die Grösse des bewundern, der uns dies „hohe Lied von der Natur" gesungen hat.

A. Morin.

Ludwig van Beethoven,

Siebente Symphonie (in A-dur, op. 92).

(Dem Reichsgrafen **Moritz von Fries** gewidmet.)

Besetzung: Streichorchester, zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, zwei Hörner, Trompeten, Pauken.

Beethoven's siebente Symphonie ist längst als die nach der alles überragenden „Neunten“ und neben der dritten und fünften Symphonie bedeutendste und herrlichste derartige Schöpfung des Meisters erkannt. Die erste Aufführung der — nach einer Anmerkung auf dem Original-Autograph am 13. Mai 1812 vollendeten — A-dur-Symphonie fällt in die Zeit der Befreiungskriege. Die Schlacht bei Leipzig war geschlagen, die Schlacht bei Hanau war gefolgt. Da veranstaltete Beethoven unter dem damals üblichen Titel „Akademie“ am 8. und 12. Dezember 1813 im Universitätssaal zu Wien eine Musikaufführung „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger.“ Das Programm umfasste ausser anderen Kompositionen des Meisters als Hauptnummer die zwei grossen Orchesterwerke op. 91 und 92: Das zeitgemässe Tongemälde „Wellington's Sieg“ oder „Die Schlacht bei Vittoria“ und die siebente Symphonie. Beethoven dirigierte selbst, obgleich seine Gehörfähigkeit schon bedenklich abgenommen hatte. Der Beifall war enthusiastisch; wohl wenige der wahrhaft grossen, echt Beethoven'schen Werke

haben gleich bei erstmaliger Vorführung so unmittelbar gezündet, als die A-dur-Symphonie.

Man war frühzeitig bemüht, in den Ideengehalt des wundervollen Tongedichtes einzudringen und ist dabei auf die verschiedenartigsten Auslegungen verfallen, wenn man auch über das romantische Wesen und die teils dithyrambisch erregte, teils geheimnisvoll feierliche Stimmung des Werkes ziemlich einig war. Besonders interessant dürfte heute noch zu lesen sein, was die Beethoven-Biographen Schindler, Lenz und Marx, was ferner der jugendliche Schumann als Davidsbündler Eusebius in einem Schwärmbriefe an Chiara, was der gelehrte Musikhistoriker A. W. Ambros als gleichfalls noch jugendlicher Davidsbündler („Flamin") in einem humoristischen „Phantasiestück", enthalten in den „kulturhistorischen Bildern", was endlich bei verschiedenen Gelegenheiten Richard Wagner über die A-dur-Symphonie schrieben. Wagner nennt die Symphonie, ob ihrer vorwiegend rhythmischen Haltung, die Apotheose des Tanzes selbst. Verfolgen wir nun die thematische Entwickelung der Symphonie an der Hand der Partitur, wobei wir nach der in der Peters-Ausgabe erschienenen zitieren wollen.

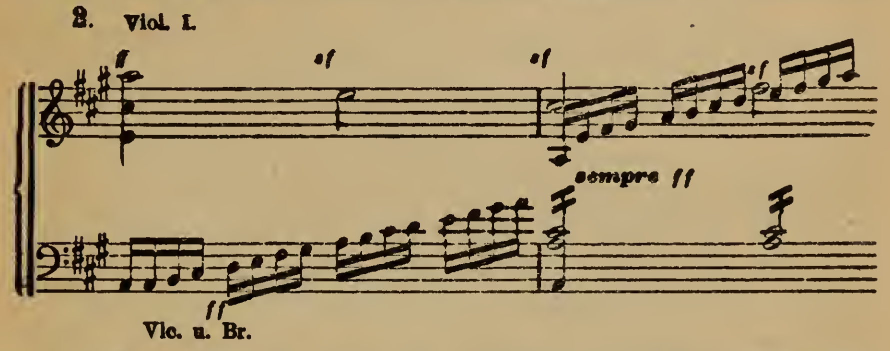
Erster Satz.

(Poco Sostenuto, A-dur, $^4/_4$-Takt; Vivace, A-dur, $^6/_8$-Takt.)

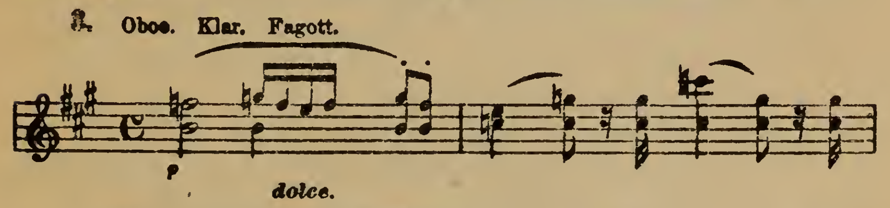
Eine bedeutsame Einleitung eröffnet das Werk. In ihr klingt alles spannend, feierlich und das Kolorit erscheint als ein echt romantisches Helldunkel.



Aus einem mächtigen Accordschlag des ganzen Orchesters entwickelt die Oboe einen feierlich leisen Gesang, die Klarinetten, Hörner und Fagotte setzen die Weise fort. Der Kraftschlag des Orchesters wiederholt sich dabei jeden zweiten Takt, worauf sogleich ein *p* ertönt. Im neunten Takt setzen ganz leise die Streicher ein zu einem geheimnisvoll aufsteigenden Staccato in Sechszehnteln, das sich nun in den nächsten Takten dem Halbnotenmotiv der Holzbläser kontrastierend gegenüberstellt, um sich aber dann mit demselben nach mächtigem *crescendo* grossartig zu vereinigen.

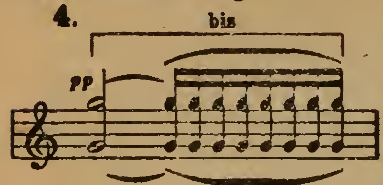


Man hat die nun in vollster Tonstärke aufwärtsdrängenden Tonleitern mit Riesentreppen verglichen, die auf den Olymp zu führen scheinen. In unerwarteter Weise beruhigt sich aber der durch's Orchester sausende Sturm und macht einem ganz neuen Gedanken Platz, welchen weich und zart in C-dur die Holzbläser intonieren:



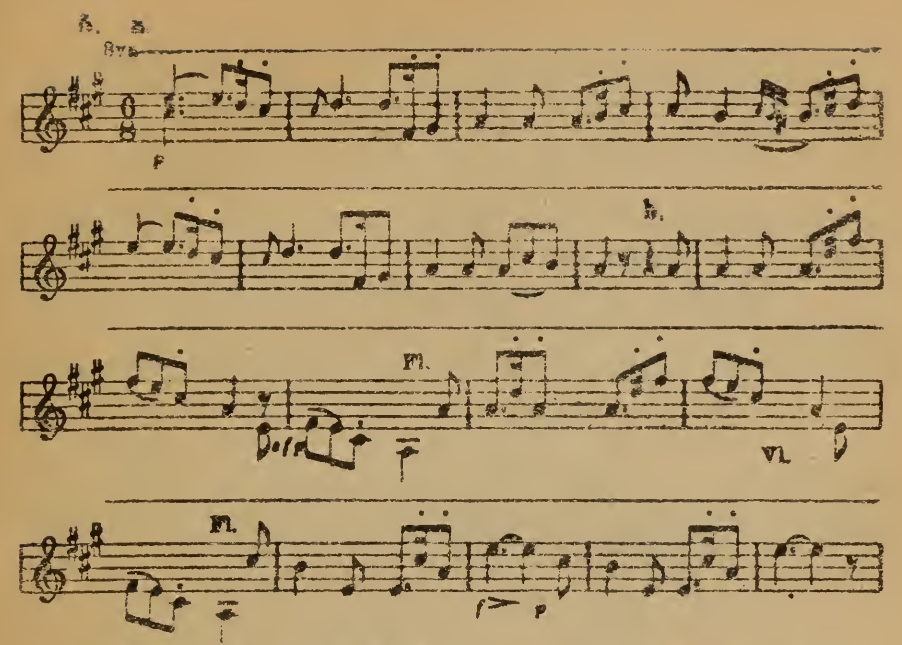
Das lieblich - volkstümliche und doch ganz eigen feierliche Marschsätzchen wird von den Geigen und der Viola übernommen, dazu klopfen die tieferen Streichinstrumente auf gleichmässigen Sechszehnteln und in der Höhe gleichsam

als Antwort darauf mit einer ebensolchen, wie ein Lockruf wirkenden Begleitungsfigur, die Holzbläser. Man beachte die lockende Figur:

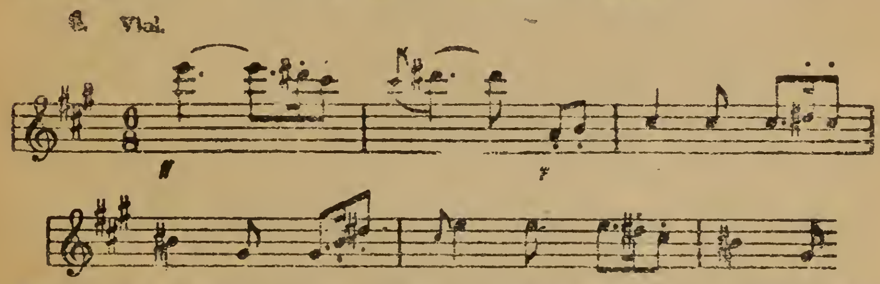


da sie der Meister später sehr bedeutsam thematisch benützt. Die stürmende Vereinigung des Hauptmotivs mit der „Riesentreppen"-Figur (Beispiel 2) wiederholt sich, jetzt auf der Dominante E einsetzend und in Prachtaccorden nach F-dur führend, wo (wie früher in C-dur) erst die Holzbläser, dann die Geigen das Marschsätzchen (3) bringen, letzteres diesmal durch pizzikierende Bässe noch mehr belebt. Auch die lockenden Sechszehntel der Holzbläser (Beispiel 4) grüssen neuerdings. Und nun eine echt Beethoven'sche Überraschung! Unvermittelt nach dem F-dur schlägt das Orchester *ff* wieder die Dominante der Haupttonart, also E an, auf welcher Note ein merkwürdiges Wechselspiel der schon früher erwähnten gleichmässigen Sechszehntel in den Violoncellos und Bässen einerseits und den Geigen andererseits beginnt. (Der zuckende *ff*-Einsatz dämpft sich dabei jedesmal sofort zu *p* ab). Dazwischen je ein feierlicher Takt der Holzbläser (entfernt an das Hauptmotiv erinnernd), bis endlich jene auf der Dominante klopfenden Sechszehntel allein das Feld behaupten. Hier ist die Stelle, wo sie thematische und zugleich wunderbar sprechende Bedeutung gewinnen.

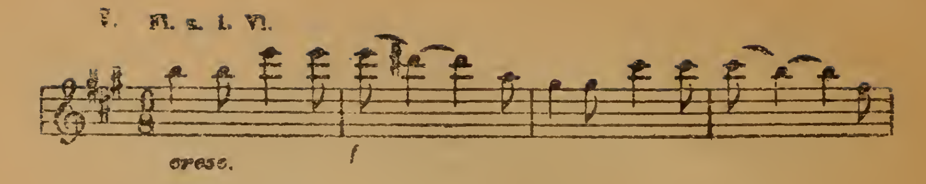
Abwechselnd lockt es — immer auf der Dominante E — in den Flöten und Oboen und in den Geigen. Die Sechzehntel verzögern sich zu Achteln, dann gar zu einzelnen Viertelrufen, der Tonsatz scheint ganz verstummen zu wollen (alles lauscht mit verhaltenem Atem!) da belebt sich die allein erklingende Dominante — in den Flöten e^3, in den Oboen und Geigen e^2 — von Neuem und geht nun unversehens in den daktylischen (♪.♬ ♪.♬) Rhythmus des Vivace über. Nach vier Takten beginnt das grosse Hauptthema des Satzes:



Melodie a, in der Flöte eingeführt, zeigt eine naive, selbstbegnügte Haltung; Melodie b meisterhaft dialogisch zwischen Bläser und Streicher verteilt, vertritt dagegen die mutvoll andringende, gleichsam kriegerisch-erregte Stimmung des Satzes. Nach einer echt Beethoven'schen Fermate erbraust nun der Tonsatz erst recht in voller Kraft und Pracht, mit Pauken und Trompeten in fast unbändiger fieberhafter Lust weiter drängend. Als besonders charakteristisch hebt sich die Wendung nach Gis-moll heraus:

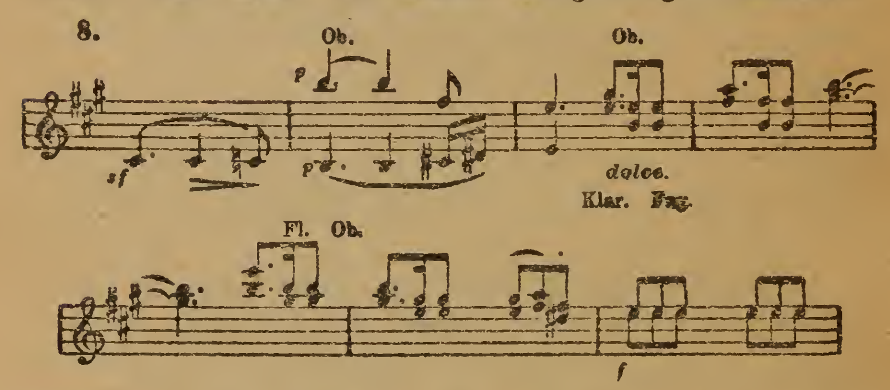


sodann die ermutigende Betonung des schlechten Taktteiles:

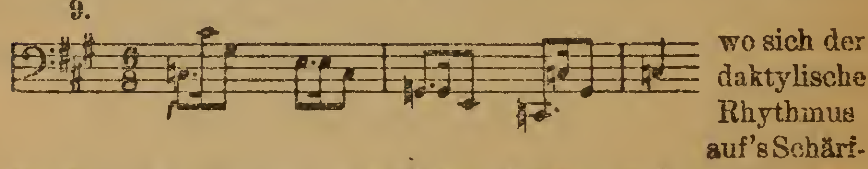


die Begleitung dazu bilden rollende Sechszehntel der Secondgeige und Bratschen.

Als Seitensatz (zweites Haupt- oder Gesangsthema) können wir mit Prof. Marx die in E-dur gleichsam ausruhende und dabei doch wieder kriegsmutige Bläserstelle:



annehmen, welche aber bereits zwei Takte später einem herausfordernden Unisono sämtlicher Streicher weicht:



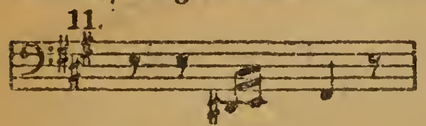
wo sich der daktylische Rhythmus auf's Schärfste ausprägt. (Die Stelle wird vom Meister im Durchführungsteil auf das Grossartigste ausgenützt.) — Ganz wundersam gestaltet sich die Weiterführung des Satzes. Nachdem die Musik auf C-dur fast verstummen zu wollen schien, beginnt mit einem Male auf Grundlage der schwankenden Harmonie dis-fis-a-c ein eigentümliches Wehen im Orchester; während die Primgeige viermal die Figur:

10.



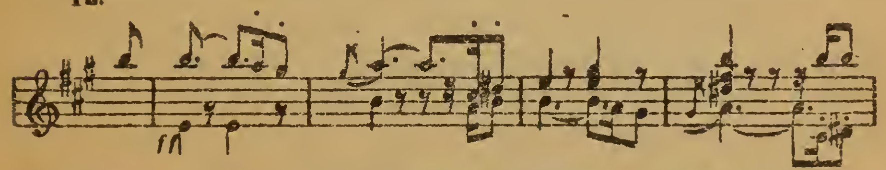
wiederholt, die sich dann in den nächsten vier Takten crescendierend von Stufe zu Stufe hebt, um endlich triumphierend das ersehnte E-dur zu erreichen, fliegen Motiv-Bruchstücke wie:

11.



u. s. w. von den Violoncellos und Bässen zu den Oboen, Klarinetten, Fagotten: abermals eine unwiderstehliche Steigerung! Sie gipfelt in dem stolz einsetzenden Schlusssatz:

12.



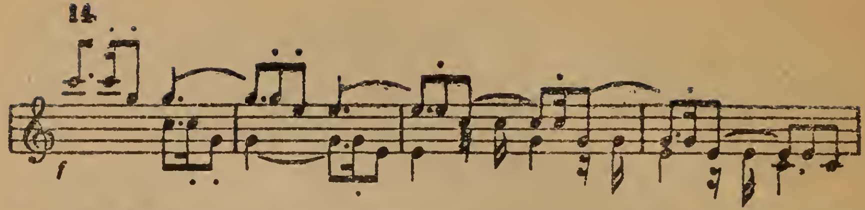
der freilich seine unmittelbare Herausbildung aus dem Hauptthema nicht verleugnet.

Nachdem der wildtrotzig schliessende erste Teil wiederholt worden, erfolgt ebenso wildtrotzig die Überleitung in den Durchführungsteil und zwar nach C-dur. Der daktylische Rhythmus beherrscht nun die Entwicklung vollständig. „In der Tiefe knüpft der Bass ganz heimlich am Grundgedanken (Hauptsatz) an und tanzt, wie zum Waffentanz weit durch zwei Oktaven:

13.

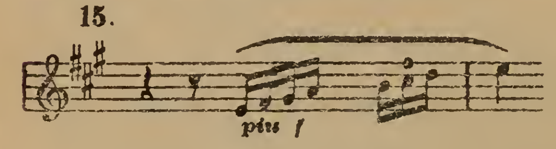
hinauf und wieder hinab; ihm folgt bald nachahmend und begegnend die erste Violine; der schliesst sich die zweite mit der Bratsche an, dieser die Oboe, die Klarinette mit dem Fagotte. Es ist wie ein fressendes Steppenfeuer der Kriegslust, das sich durch die Lager weckend verbreitet und den alten Satz der pochenden Bässe (Beispiel 9) jetzt in Ober- und Unterstimmen verteilt wiederbringt, durch einen Nachruf:

14.



wie Waffengeklirr zu sechstaktigem Prachtrhythmus ausgebreitet und auf der Dominante wiederholt". Erst leise, alsbald aber heisser entbrannt, als früher, unter schärfster Accentuirung des Daktylus und in schneidigen Dissonanzen geht es fort und wächst die Bewegung riesenhaft, um endlich nach zweimaligem ungeduldigem Ansturm (alle Streicher *unisono*) die Rückkehr zum ersten, dem Hauptthema des Vivace (Beispiel 5a und b) zu erreichen. Wie charakteristisch ist dieser zweimalige Anlauf:

15.



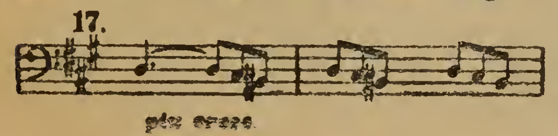
für Beethoven. Welch' sprechender Ausdruck der Ungeduld!

Nach den Gesetzen der Sonatenform (dem Beethoven auch in seinen kühnsten Werken mehr oder minder treu bleibt) gestaltet sich nun der mit der Wiedergewinnung des Hauptthemas begonnene dritte Teil des Satzes ziemlich übereinstimmend mit dem ersten Teile; doch zeigen sich sehr interessante Veränderungen im Einzelnen. So erfolgt gleich das erste neuerliche Vorüberziehen des grossen Hauptthemas mit gegen früher fast erschreckend gesteigerter Wildheit, indem die Bässe, nicht wie anfangs einfach die daktylisch-rhythmisierte Tonica angeben, sondern sich in einer selbständigen daktylischen Figur gleichsam wütend herumwerfen, während dazu einzelne gellende Rufe sämtlicher Bläser ertönen. So drängt sich's durch 21 Takte ungestüm vorwärts zu einem spannenden Halt auf dem Dominant-Accord der Grundtonart (*forte*); unmittelbar darauf folgt der Dominant-Accord von D (*piano*, mit *pizzicato*

der Streicher) und die Oboe bringt in D-dur die lieblich-idyllische Grundstimmung zurück, in der das Hauptthema Anfangs erklungen war. Nach vier Takten trübt sich der holde Sang zu D-moll, von der Flöte zärtlich-süss in F-dur beantwortet, von der Klarinette wieder melancholisch sanft nach A-moll gewendet; alles lauschig-heimlich-*pianissimo*, wie im Flüstertone gehalten. Ein wunderbar wohlthuender Gegensatz zu den soeben vorübergezogenen Bildern fast fanatischer Streitlust! Aber unmerklich gerät der Satz wieder in seinen früheren energischen Gang, gewinnt den alten rhythmischen Schwung, schliesst (entsprechend Beisp. 12) in markigster Weise ab. Und nun kommt die Krone des Satzes, die immer von Neuem überraschende und ergreifende Coda! (Anhang.) Die wildtrotzigen Stösse, welche früher zur Wiederholung des ersten Teiles, dann zur Überleitung in den zweiten Teil geführt haben, brechen jetzt nach zwei Generalpausen ab auf der Note as. Wieder Generalpause und nun pocht ganz leise der Daktylus noch auf As-dur in den Bässen und einzelnen Bläsern (Flöte, Fagott), die Geigen imitieren in Bruchstücken des Hauptthemas; Modulation von As nach C, nach F, dann in die Grundtonart A-dur zurück (alles durchweg *pp*, geheimnisvoll) und da gräbt sich jetzt in den Bratschen, Violoncellen und Bässen durch 20 Takte folgender „Basso ostinato“ ein.



Dazu vernimmt man feierlich ausgehaltene Accorde der Bläser und ein immer innigeres, sehnsüchtigeres Singen oder richtiger Sprechen in den beiden Geigen: der Zauber der Stelle ist unbeschreiblich, ja völlig visionär! Erst als sich im 21. Takte die zitierte Figur des Ostinato in:



erweitert, reisst sich der Tondichter empor aus der süssen Selbst-

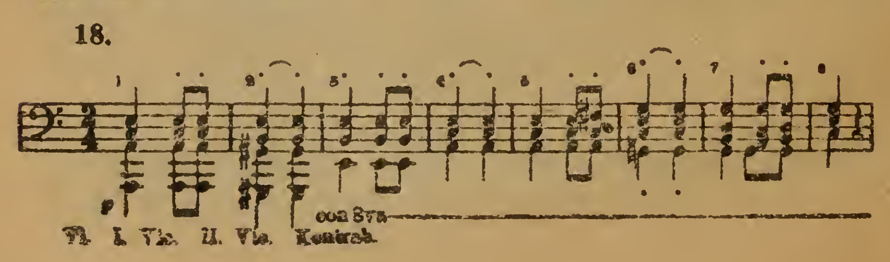
vergessenheit zu Licht und Glanz. In brausender Lust stürmt nun der Satz bei herrlichem Vollklang aller Instrumente, aus denen die Trompeten und Hörner dominierend herausschmettern, seinem Ende zu.

Zweiter Satz.

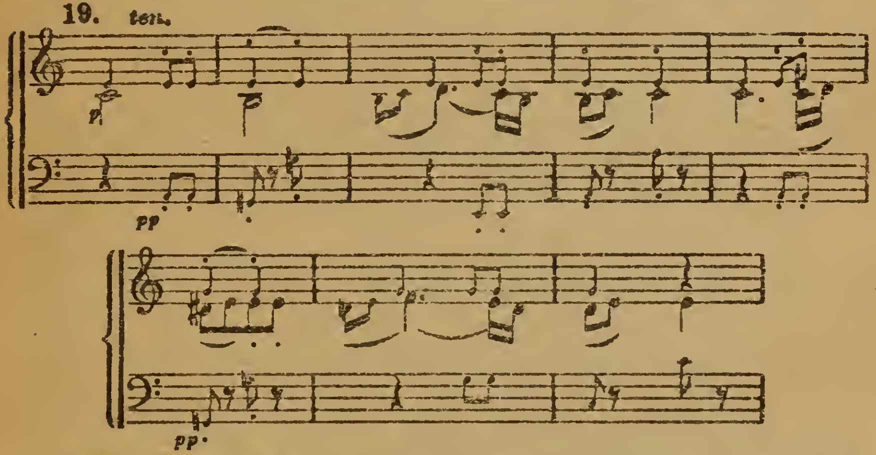
(Allegretto, A-moll, $^{2}/_{4}$-Takt.)

Eines jener unsterblichen Tonstücke, welche gleichsam die Worte auf den Lippen tragen, ein ganz bestimmtes poetisches Bild zeichnen zu wollen scheinen, dessen unwiderlegliche Deutung aber noch Niemand gelungen. Die tiefergreifende Wirkung der Musik empfindet freilich Jeder und was ihre dichterische Idee betrifft, so werden wenigstens darin im Allgemeinen die meisten Hörer übereinstimmen, dass sie in sich die Vorstellung eines feierlichen Trauerzuges wachgerufen fühlen, eines Zuges, der aus der Ferne näher und näher rückt, aus dem die edelste, innigste Klage ertönt, die immer mächtiger anschwillt, dann sich wieder abdämpft, worauf eine Episode des süssesten, zärtlichsten Trostes folgt, bald aber dem wiederkehrenden Trauerzug weichend, der nur flüchtig noch einmal von jener tröstenden Stimme unterbrochen, endlich geheimnisvoll wie im Dunkel der Nacht verschwindet. Ein scharf einsetzender, dann aushaltender Quartsext-Accord e-c-a der Bläser (ohne Flöte und Trompete) leitet ein. Noch tönt er leise fort, als in den tiefen Saiteninstrumenten dumpf, gleichsam schwermütig resigniert, eine trübe Marschweise in A-moll anhebt, nach der Dur-Parallele modulierend.

18.



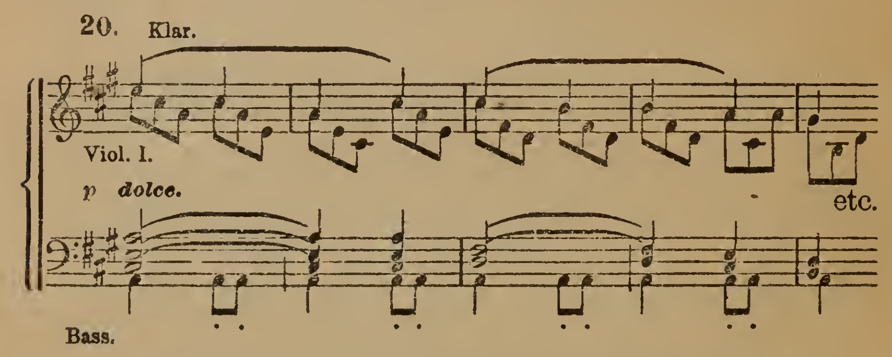
Der Tonsatz gliedert sich streng 8-taktig. In C-dur angelangt wendet sich die Weise nach A-moll zurück und es folgt nun die Wiederholung dieses 8-taktigen Satzgliedes, aber auffallender Weise *pp* genommen, während die früheren Satzglieder (1 und 2) nur *p* bezeichnet waren: das wirkt ungemein spannend, als ob der Trauerzug sich nach einer anderen Richtung, in die Ferne wendete. Zu dem gleichmässig feierlichen Rhythmus bringen die Mittelstimmen (Viola, erstes Violoncello) eine neue Melodie, den eigentlichen herzergreifenden Klagegesang des Stückes:



Hier haben wir bereits jene melodische Polyphonie, welche Wagner so häufig anwandte und in seinen letzten Meisterwerken bis zur äussersten künstlichsten Spitze ausbildete. Nun beginnt aber ein mächtiges *crescendo* (noch immer nur bei den Streichern), das sich bis zum *ff* steigert und auf diesem dynamischen Höhepunkte erst setzen in höchster Kraft die Bläser ein: ihnen gehört ausschliesslich das nunmehr furchtbar majestätisch schreitende Hauptthema, die Klagemelodie aber strömt hochoben aus der zwei- und dreigestrichenen Oktave der ersten Geige, die Bässe wogen in Triolen, gellend schmettert die Trompete, schlagen die Pauken hinein! Gestatten wir uns hier wieder das früher gebrauchte poetische Bild, so ist jetzt der Trauerzug is

seiner ganzen düsteren Pracht da; fast greifbar nahe hält er dicht vor unseren Augen. . . Das erschütternde *ff* behauptet sich durch 16 Takte (den ersten zwei Satzgliedern des vierten Abschnittes), dann nimmt die Tonstärke ab, es scheint sich somit der Zug zu entfernen, vier Überleitungstakte führen in den Zwischensatz (Trio, Alternativ) des Allegretto:

20.



zu einer unsäglich holden Episode des Trostes, der Versöhnung. Die Bässe klopfen unter diesem Gesang (Klarinette) den alten Marschrhythmus leise weiter, „der wie Cerberus unter Orpheus' Saitenspiel zu erweichen scheint. Mit einem Male aber fährt er wie eine Tigerkatze hervor; schrill und heftig durchsausen die trotzigen Achtel das Orchester von einem Ende zum andern. In veränderter und erweiterter Form beginnt die Repetition des Hauptsatzes.“

* * *

In dem dritten Teil des Allegrettos (dem wieder erschienenen „Trauerzuge“) überlässt Beethoven die Führung der rhythmischen Grundmelodie den Bässen, den Klagegesang aber den Oboen, Klarinetten und Fagotten. Eine Staccato-Sechszehntelfigur — abwechselnd in den ersten Geigen und Violen — belebt den Rhythmus. Trotzdem kommt der Satz in seiner düsteren Monotonie und dem gleichförmigen *p* gleichsam nicht vom Fleck, scheint sogar nach einem flüchtigen *crescendo* ganz zu ersterben. Da knüpft an die

erwähnten Staccato-Sechszehntel und das Grundthema unerwartet ein Fugato, (d. h. ein Abschnitt mit fugenartig einsetzenden Stimmen) an, durchwegs heimlich (*pp*), aber regsam und geschäftig; es klingt, wie Flüstern tieferregter Stimmen.

Das Fugato erstreckt sich über 27 Takte, dann erfasst die Stimmen mit einem Male ein dämonischer Zug nach Oben und führt ein grossartiges *crescendo* (das ganze Streichorchester in Sechszehntel-Noten drängend) zu einer neuen furchtbarsten Verkündigung des rhythmischen Hauptthemas, das jetzt wie das unerbittliche Fatum selbst vor uns steht. Dieses *ff* des dritten Teiles des Allegretto übertrifft an erschütternder Gewalt noch jenes aus dem ersten Teile, weil hier das Klagethema und mit ihm jedes gesangliche Element völlig wegfällt und alles von den dröhnenden Schritten des tragischen Rhythmus förmlich niedergetreten wird. Eben dieser Rhythmus schmettert jetzt auch aus den Trompeten und pocht in den Pauken; die eigentliche Führung des Themas aber haben in höchster Kraft neben dem Blech die ersten Geigen, alle Holzbläser ergehen sich dazu in einer gellend schrill klingenden Figuration von Sechszehnteln. Noch einmal lässt der Sturm der Töne nach und noch einmal zieht der tröstend holde A-dur-Satz vorüber, aber jetzt nicht vollständig, vielmehr ohne die überschwenglich innigen Wendungen. Schon 19 Takte vom Wiederbeginn des A-dur weicht der Versöhnungsgesang mit feierlichem Ernst dem (zwischen den Holz- und Blechbläsern verteilten, von aushaltenden Accorden der Streicher getragenen) rhythmischen Hauptthema:

21.



Wie das Beispiel 21 zeigt, gelangt der Tonsatz aus D-moll mit jähem, scharfem Riss nach C-dur, von da aber gleich, wie eingeschüchtert, nach Amoll. Derselbe Wechsel scharfer dynamischer und tonaler Kontraste wiederholt sich noch einmal, dann wird der Schritt der Marschweise (das Thema durch die einzelnen Bläsergruppen ziehend, unter nachschlagendem *pizzicato* der Streicher) leiser und leiser und verhallt endlich ganz. Zuletzt schliesst geheimnisvoll, wie er den Satz eröffnete, der Quartsext-Accord der Bläser, von scharf einsetzendem *f* sich bis zu *pp* abdämpfend. „Es klang, als würfe der Küster die Thüre zu, dass es durch die ganze Kirche schallte . . .“ bemerkt dazu, das Bild einer Trauungsceremonie festhaltend, „Eusebius“-Schumann.

Dritter Satz.

(Presto, F-dur, $^3/_4$-Takt mit Trio, Assai meno presto. Die Pauken hier in F-A gestimmt, D-dur.)

Ein Stück von merkwürdig gegensätzlicher Gestaltung. Der Hauptsatz in F, obwohl vom Meister nicht als Scherzo bezeichnet, eines der genialsten, echt Beethoven'schen Scherzi, voll Schwung, Lust und Humor; das Trio in D aber ein volkstümlich lieblicher Gesang, der sich unter herzberückenden Wendungen steigert bis zur feierlichsten Pracht, zum glänzendsten Triumphlied.

Der Hauptsatz besteht aus zwei Teilen. Nachstehend der ganze erste Teil in der ersten Violinstimme, der wiederholt wird:

22. Presto.



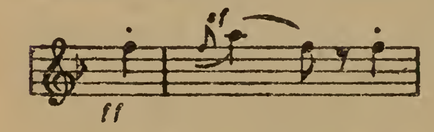
Diese 24 Takte enthalten fünf Motive, die in dem Beispiel mit Buchstaben bezeichnet wurden: Ein keck anstürmendes Eingangsmotiv a, ein schäkerndes (oder, wenn man will, fröhlich herabtanzendes) Motiv b, ein eigenwillig beharrendes Motiv c, dessen zweiter Teil c ² sich in den nächsten Takten zu einem scharf (*sf*) accentuierten, energisch aufwärtsdringenden, selbständigen Motiv d gestaltet, welches dann in das trillerbeschwingte und hiermit wahrhaft jubelnd auf A abschliessende letzte Motiv e übergeht.

Wer sich diese fünf Motive und ihre Teilglieder gut merkt, der wird die überreiche Ausführung im zweiten Teile des Scherzos mühelos verfolgen können. So sehen wir gleich zu Anfang des zweiten Teiles Motiv a kraftvoll (*f*) durch alle Streichinstrumente (vier Oktaven durchmessend) aufwärts stürmen vom A der Bässe bis cis ³-a ³ der Primgeige; die Antwort ist ein leises Locken des Motivs c in den Flöten und Klarinetten und zwar zuerst (*p*) des Motivs in seiner ganzen 4-taktigen Gestalt, dann (*pp*) viermal als Teilmotiv c ². Das geschah auf der Dominante von A-dur. Darauf entgegnet (wieder *pp* und wieder viermal) c ² in den Geigen und der Viola auf der Dominante von D; dann gar heimlich — auf einem zweitstufigen sich in die Dominante auflösenden Terzquart-Accord von C-moll — in der Tieflage der Fagotte und Bässe, in welches Dunkel plötzlich wie ein greller Blitz das *ff* einschlagende Motiv a

hineinleuchtet, durch den Septimen-Accord nach C-dur führend, wo nun das Wechselspiel der Bläser und Streicher mit dem Motiv c [1] und c [2] wieder beginnt, auch das Hereinpoltern des Motivs a (jetzt auf dem Septimen-Accord von B) erschreckt von Neuem.

In diesen unvermittelten dynamischen Kontrasten liegt vor allem der Humor des ausserdem durch sein rasches Tempo, seinen köstlichen Fluss und seine rhythmischen wie metrischen Pikanterien elektrisierenden Stückes.

Den Charakter übermütigster Laune nimmt aber die Musik an, wenn endlich (Takt 42 vor Beginn des zweiten Teiles) Motiv b wieder erscheint und nun in schier unerschöpflicher Ausführung, in seiner ursprünglichen und in der Gegenbewegung, hinab- und herauftanzend, zu höchster Schallstärke anwachsend und sich wieder beruhigend, durch mehr als 40 Takte den ganzen Tonsatz beherrscht. Nachdem hierauf noch Motiv d und besonders das Schlussmotiv e, dessen Trillerjubel jetzt gar nicht enden will, reiche Ausführung gefunden, führt ein letzter heftiger Ansturm des Motivs a, gefolgt von fünfmaliger scharf accentuierter Wiederholung des ersten Teilgliedes des Motivs

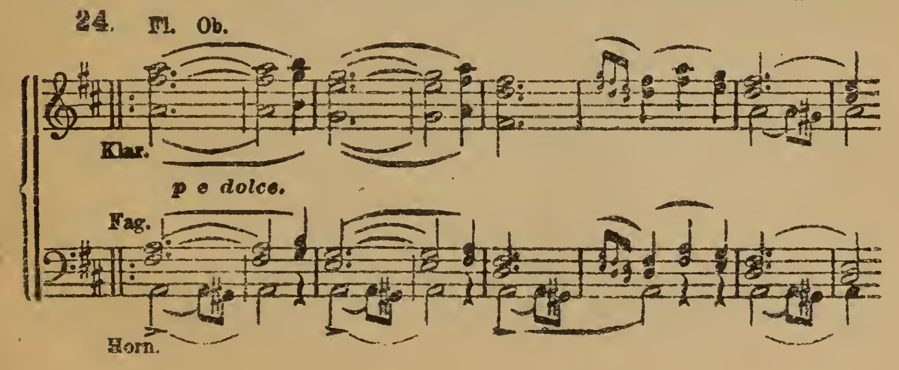


(die Geigen allein zuerst einmal, dann mit den Holzbläsern, Violen und Bässen noch viermal) zu einem überraschenden Abbruch auf der Note a, welche nun durch 4 Takte *ff* vom ganzen Orchester ausgehalten wird. Dieses viertaktige a vermittelt einerseits die Wiederholung des zweiten Teiles des Scherzos, andererseits die Überleitung in das Trio (Assai meno presto, D-dur).

Wer aber nun den musikalischen und poetischen Zauber dieses neuen Tongebildes so recht beschreiben könnte! Zwar der Anfang: Assai meno presto:



wirkt hauptsächlich nur durch den feierlichen, wie aus der Ferne dringenden Klang der Bläser und der fortwährend ausgehaltenen deckenden Geigen, dann durch die liebliche Ruhe im Ausdruck der Melodie als grösster Gegensatz zur rastlosen rhythmischen Bewegung des Scherzos. Die mild-feierliche Stimmung prägt sich in den nächsten Takten noch mehr aus. Zu der die Melodie führenden Klarinette tritt jetzt auch die Oboe und nachahmend die Flöte; das Ohr saugt mit innigem Behagen den fremdartig edlen Wohlklang ein — aber ein Fortschreiten, eine geistige Erhebung offenbart die Musik des Trios hier noch nicht. Da, mit Beginn des zweiten Teiles (das Trio hat wie das Scherzo zwei Teile, von denen aber nur der zweite wiederholt wird, dann folgt noch eine zum Scherzo zurückleitende Coda) verändert sich die Scene. Eine jener nur Beethoven gegebenen himmlischen melodischen Wendungen, die man einmal im Leben gehört, nie mehr vergisst, hebt den Satz plötzlich in eine höhere Sphäre:



Es folgt — nach der noch innigeren Wiederholung der eben zitierten herzergreifenden Melodie — eine der wunderbarsten Steigerungen, durch scharfe Synkopen wie: (man beachte die trotzig-eigensinnige Führung des Hornes!)

33.



sich durchkämpfend, bis endlich, von dem erreichten Gipfel — dem *ff* — aus, die ursprünglich so harmlos-idyllisch erklungene Hauptmelodie des Trio durch das ganze Orchester unter Donnerpochen der Pauken und hellen Fanfaren der Trompeten wie ein hoher Weltenspruch verkündet wird. Fast beispiellos genial erscheint in diesem Trio noch die Verwendung eines ganz einfachen Kunstmittels, einer sogenannten liegenden Stimme.

Nachdem der hinreissende zweite Teil des Trio wiederholt worden, führt eine kurze, unendlich feierlichwirkende Coda leise ausgehaltener Dreiklänge, aufgebaut auf dem fortklingenden Ostinato der Hörner, zuletzt (*ppp*) kaum wie ein Hauch mehr vernehmbar, mit einfacher Modulation nach F-dur zurück und hiermit zur Wiederholung des ganzen Scherzos.

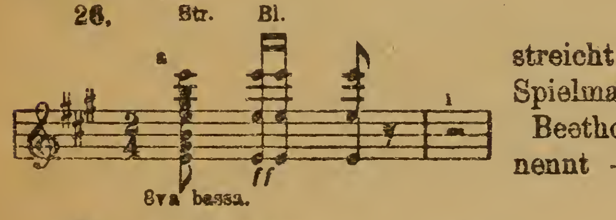
Auch das Trio wird nochmals wiederholt und dann folgt eine zweite Reprise des Hauptsatzes. Ein drittes Mal klingt (in den Klarinetten, Fagotten, Hörnern) die mildfeierliche Weise des Trios an, aber nur durch zwei Takte, dann trübt sie sich sofort nach Moll. Und auch in dieser Klangsphäre sind ihr nur zwei Takte mehr Lebensfrist gegeben, denn jetzt stürmt der Meister in losgebundenem

Humor mit ein paar Kraftschlägen des vollen Orchesters so rasch als möglich dem Ende zu.

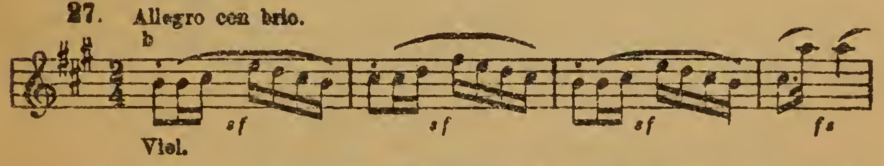
Vierter Satz.

(Allegro con brio, A-dur, $^2/_4$-Takt.)

Die dithyrambische Stimmung, welche im ersten und im dritten Satz der A-dur-Symphonie wiederholt angeschlagen, gipfelt in deren letzten Satz. Nach einer herausfordernden Fanfare des ganzen Orchesters (alle Streicher gegen alle Bläser *ff*)



streicht der ungeheuere Spielmann — wie Wagner, Beethoven gelegentlich nennt — die Saiten:



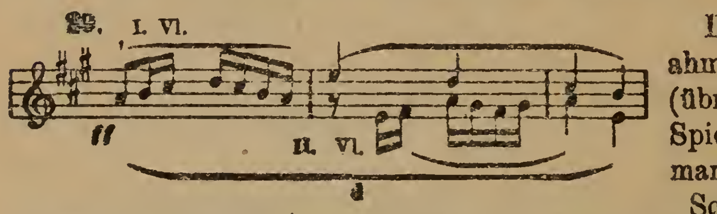
Ob die schneidige Melodie, wie Wagner behauptet, ungarisch ist, lässt sich nicht bestimmt erweisen, allerdings haben wir selbst in ungarischen Dörfern ähnlich trotzige Weisen von Zigeunern gehört.

Nachdem die Melodie (ihre ersten 8 Takte werden wiederholt, dann folgt ein ebenfalls zu wiederholender Nachsatz von 8 Takten) sich als Hauptthema des Finales festgestellt, kommt der Meister auf die Eingangs-F a n f a r e zurück, die er viermal anschlägt, um daran eine neue Melodie (c) der Bläser zu reihen und hierauf nochmals die Fanfare zu wiederholen:

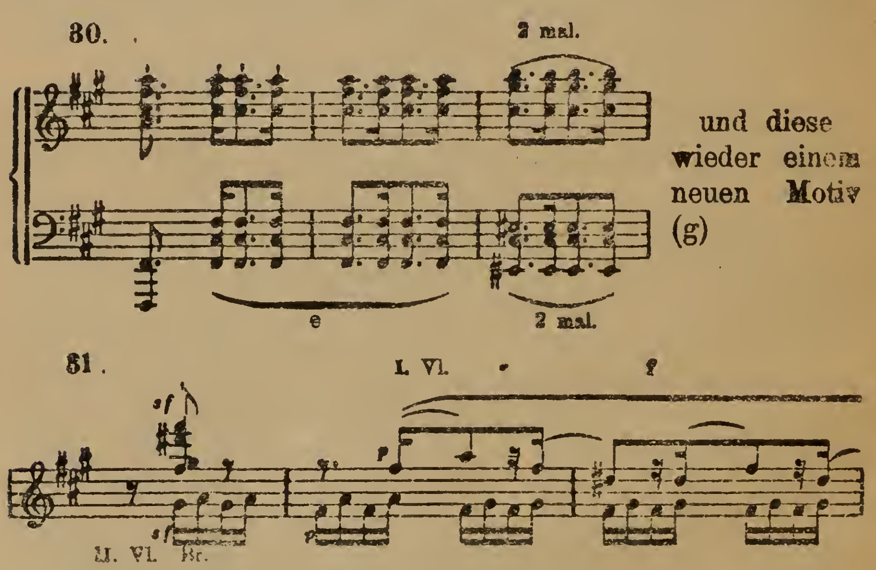


Es spricht sich ein unbändiges Kraftgefühl und ein unbeugsamer Trotz in diesem unablässigen Pochen auf der Fanfaren-Figur aus.

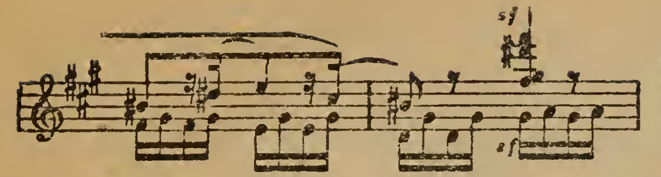
In den nächsten 4 Takten wird die Melodie der Bläser von den Streichern in rauschenden Sechszehnteln wiederholt. Darauf entwickelt sich aus dem ersten Takte des Hauptthemas b (Beispiel 27) ein kontrapunktischer Zwischensatz, vorerst durch Nachahmung der beiden Geigen:



Das nachahmende Spiel (übrigens ein Spiel, bei dem man an das Schwerterkreuzen von Giganten denken könnte!) weicht nach 16 Takten den energischst (in Fis-moll) accentuierten Rhythmen der Streichen (dazu im 1. und 3. Achtel jedes Taktes einfallend die Bläser)

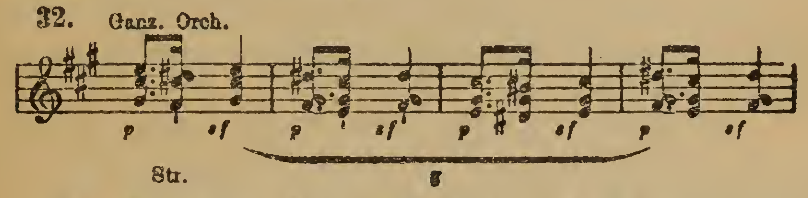


und diese wieder einem neuen Motiv (g)

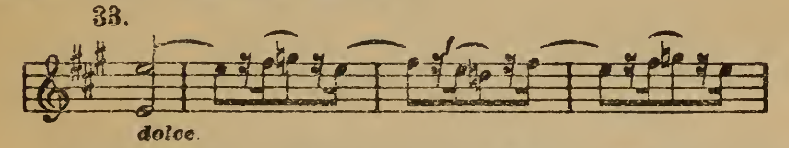


(Die Sechzehntelbegleitung der Sekondgeigen und Bratschen der leichteren Ausführung wegen dem Klavier angepasst.)

das man selbstgefällig, anmutig nennen könnte, würde es nicht durch den gellend wild-einschlagenden dissonierenden Accord so fremdartig, fast erschreckend eingeführt und später unterbrochen. Doch die freundlichere Stimmung behauptet sich; da erscheint in Cis-moll von den Streichern intoniert ein neuer Gedanke, heroisch-militärisch rhythmisiert:

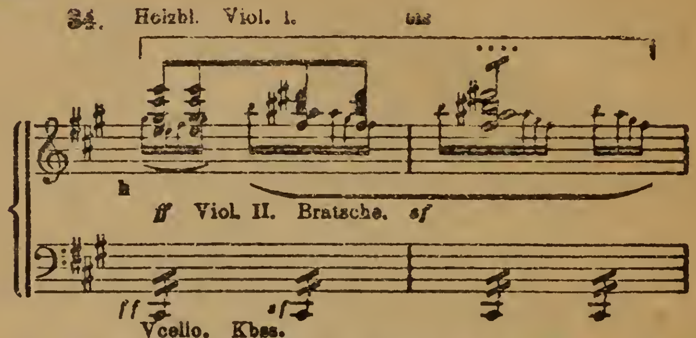


Es entgegnet, sich jetzt reizend auf der Dominante und Tonica von D-dur wiegend, aus den Flöten und Oboen hoch oben das Motiv f:



Gleich darauf stellt sich in Cis-moll wieder Motiv g trotzig hin, nochmals von Motiv f in der aus dem vorstehenden Notenbeispiel ersichtlichen, veränderten Form abgelöst. Jetzt fliegt Motiv f *crescendo* durchs ganze Streichquartett unter bis zum *ff* anwachsenden Wirbel der Pauke auf a (als Dominante von D-dur); wenn jene Steigerung in der Pauke beim *ff* angelangt, stürmt dazu das übrige Orchester plötzlich zurück in gleichmässigen Achtelrhythmen: ein fieberhaft-erhitztes Tongewoge, aus dem endlich die Sekondgeigen und Bratschen die zigeunerisch-wilde Gestalt der Schlussmelodie (h; enthalten in den kleinen

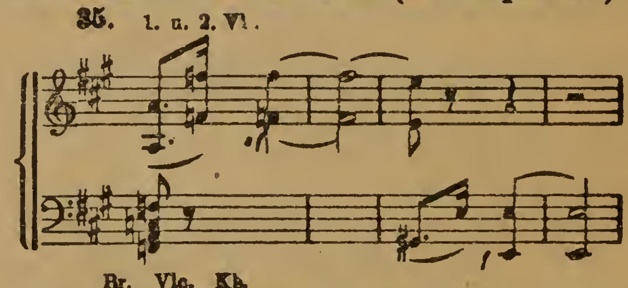
Noten des nächsten Notenbeispieles 34) fanatisch heraus-streichen, so dass sich nun der Tonsatz orgelpunktartig so stellt:



Die Musik (motivisch-offenbar wieder beim Grund-thema b anknüpfend) hat hier den höchsten Grad dämonischer Wildheit erlangt.

Die Motive a-h des ersten Teiles bilden nun auch fast ausschliesslich die Elemente des grossartigen **Durch-führungsteiles** und der riesengewaltigen Coda.

Nach **Wiederholung** des ganzen **ersten Teiles** — vermittelt durch Rückkehr zur Fanfarenfigur a (Beisp. 26) — eröffnet dieselbe Figur a den **zweiten Teil** in F-dur. Nun vernehmen wir auch das Hauptthema (b) in F-dur; doch stockt es schon im 4 Takte (s. Beispiel 27)

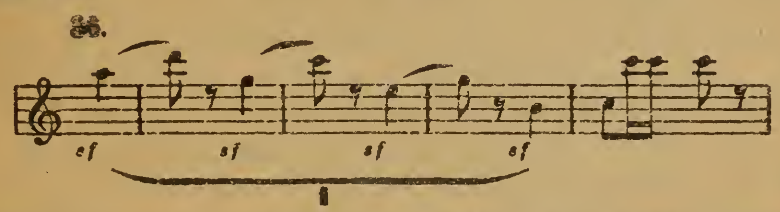


und führt durch die Rückung nach A-moll auch Thema b in diese Tonart.

Gleich darauf wiederholen sich die Stockungen auf der Sext durch eine Reihe harmonischer Rückungen (im

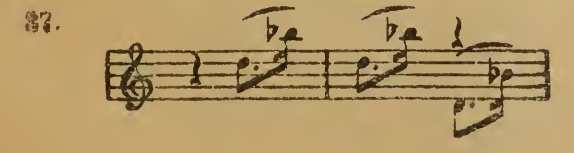
Ganzen 5) nach C-dur führend. (Man empfängt bei diesen Rückungen nach dem ganzen titanischen Zuge der Musik den Eindruck, als würden Felsen bei Seite geschoben.) In C-dur tanzt nun das Hauptthema b mit seinen beiden 8-taktigen Perioden genau so vorüber, wie Anfangs des Finales in A-dur. Der einzige Unterschied ist, dass jetzt nur der Nachsatz (die zweite 8-taktige Periode) wiederholt wird. In ebenso einfacher als sinnreicher Weise knüpft Beethoven hier den eigentlichen D u r c h f ü h r u n g s s a t z an. Er bildet aus dem bisherigen Rhythmus der das Hauptthema begleitenden Bässe | 𝅘𝅥𝅮 𝄾 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥𝅮 𝄾 𝅘𝅥 | ein ganz neues Sequenzen- Motiv (i) heraus, das zuerst in der Primgeige einsetzend

36.



weiterhin in den Bläsern und später mit diesen zugleich besonders in den tiefen Bässen wie ein Eroberer einherschreitet. Da klopft nach einem prachtvollen, echt Beethoven'schen *crescendo* und *decrescendo* unerwartet leise zuerst die Figur a, dann das Hauptthema b wieder an, letzteres mit dem stockenden Anhang (wie in Beispiel 35 mitgeteilt). Die kleine Sext jener Stelle belebt sich von dem ursprünglichen Rhythmus 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 | hier in B-dur zu

37.



und erweitert sich sodann auf eben derselben Figur zur grossen Sext, von wo wir durch den Einschlag der **Fanfare** (a) wieder nach A-dur versetzt werden und hiermit die Rückleitung zu dem ersten Teile des Finales beginnt. Dieser erste Teil zieht nun als Wiederholungs- oder dritter Teil der Sonatenform mit allen früher zitierten Motiven (**a-h**) neuerdings an uns vorüber, jedoch mit ungemein fesselnden tonalen Veränderungen.

Und nun stehen wir vor der Coda des **Finales**: einer der riesenhaftesten Steigerungen, welche die symphonische Kunst aufweist! Beethoven gewinnt die Bausteine, mit welchen er diesen in die Wolken ragenden Koloss auftürmt, aus dem kontrapunktischen Wechselspiel (**d**), das in Beispiel 29 ersichtlich, indem er den früher nur einfach harmonisch stützenden Unterstimmen (Viertelnoten) der Bässe thematische Bedeutung verleiht und sie allmählich so enge zu einer mit höchster Energie festgestellten Sekonden-Figur zusammendrängt, dass aus dieser ein wahrhaft ungeheurer Quasi-Orgelpunkt von 59 Takten entsteht.

Die Macht dieses in seiner Art einzigen Orgelpunktes tritt am überwältigendsten hervor, wenn endlich das hart bis zur Erschöpfung fortgesetzte titanische Ringen der beiden Geigenstimmen auf der Figur **d** (Beispiel 29) den glänzend durchbrechenden Fanfaren **a**, und dem alles überstrahlenden Triumphgesange der Bläser **c** (Beispiel 28) weicht. Man glaubt nunmehr den Gipfel der Wirkung erreicht, und doch steigert der feuer- und schaffenstrunkene Meister förmlich atemraubend noch immer weiter — mit den beflügelten Sechszehnteln der Geigen, in welchen schon früher die prächtige Achtelmelodie der Bläser (**c**) sich fortsetzte und der er hier noch (gleichfalls aus **c** entwickelt) ein mutig vordringendes Terzenmotiv der Fagotte gegenüberstellt.

Den wirklichen dynamischen Höhepunkt bezeichnet der unter furchtbarem Donnerpochen der Pauken mit äusserster Schallkraft (Beethoven schreibt hier: *fff*, was bei ihm selten vorkommt!) einsetzende Dominant-Septimen-Accord

von D, a-cis-e-g, welcher in den Bläsern klingt wie ein Aufschrei höchster Lust, während die Streicher wie trunkene Bacchanten in gegensätzlicher Bewegung durch zwei Oktaven auf und ab rasen.

Natürlich muss die Musik (in kräftigen Kadenzen) nach A-dur zurück, da lässt sie aber der Meister neuerdings leise aufrauschen, um sich nochmals in dem Schrei des *fff*-Septimen-Accordes Luft zu machen. Wieder nach A-dur gewendet, erzielt endlich hier das erweiterte Motiv d (Beisp. 29) in die Bewegung des Motivs h (Beispiel 34) und zuletzt in einen stürmischen Lauf übergehend, wie in alles überflutendem Jubel den eigentlichen Schluss des unsterblichen Werkes.

Theodor Helm.

Ludwig van Beethoven,

Achte Symphonie (in F-dur) op. 93.

(Vollendet im Oktober 1812, aber erst am 27. Februar 1814 zum ersten Male aufgeführt).

Wohl kaum einem Künstler war es wie Beethoven vergönnt, sich während des Schaffens den kleinen irdischen Plackereien und Widerwärtigkeiten zu entrücken, um, von allem Störenden losgelöst, sich ganz und voll dem hohen Fluge seiner Eingebungen zu überlassen.

Das bezeugt unter Anderem das Jahr 1812.

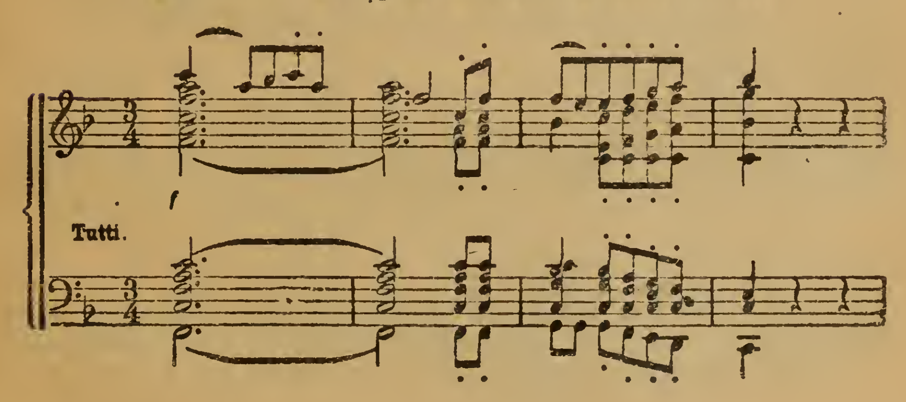
Bei Beginn desselben drückten den ohnedies so reizbaren Tondichter schwere Sorgen wegen der drohenden Reduktion seines durch Patent festgesetzten Jahresgehalts. Er versteigt sich aus diesem Anlasse in einem Briefe vom 19. Februar an Zmeskall zum Ausruf: „O Himmel, hilf mir tragen; ich bin kein Herkules, der dem Atlas die Welt helfen tragen kann, oder gar statt seiner.“ Dann kam die Kränklichkeit, die ihn zwang, Teplitz und Karlsbad aufzusuchen — und im Frühling ward die grossartige, in bacchantischem Jubel austönende siebente Symphonie vollendet!

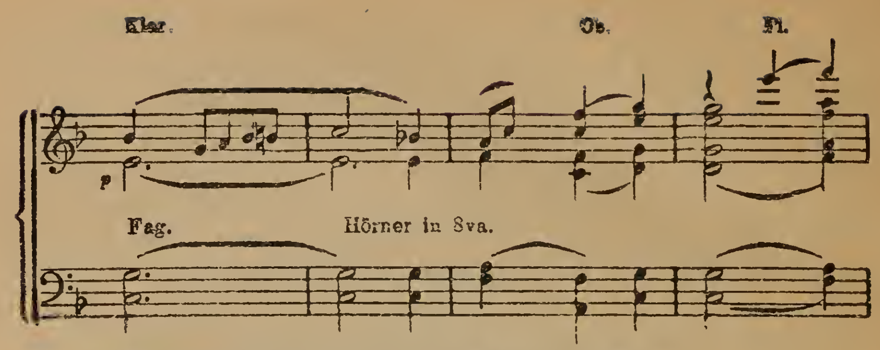
Im Herbste desselben Jahres, während Beethovens Aufenthalt in Linz, welcher Aufenthalt ihm seines Bruders wegen — durch eigenes Verschulden allerdings — zum Quell der grössten Unannehmlichkeiten und Ärgernisse wurde, schuf er die achte Symphonie — den Inbegriff heiterer Laune, unwiderstehlichen Humors, ausgelassener Lust und Fröhlichkeit. Vom ersten bis zum letzten Tone befindet sich im ganzen Werke wohl nicht eine Episode, welche auf irgend welche trübe oder gereizte Stimmung deuten könnte. Sogar der sonst übliche, stets mehr oder weniger elegisch angehauchte Satz, das sogenannte „Andante", ist hier durch eine der liebreizendsten Humoresken ersetzt.

Man weiss kaum, was man bei dieser aussergewöhnlichen Tonschöpfung mehr bewundern soll: die Festigkeit, Klarheit und Knappheit der Form, oder die herzerquickende Frische, die gefällige Behaglichkeit des Inhalts.

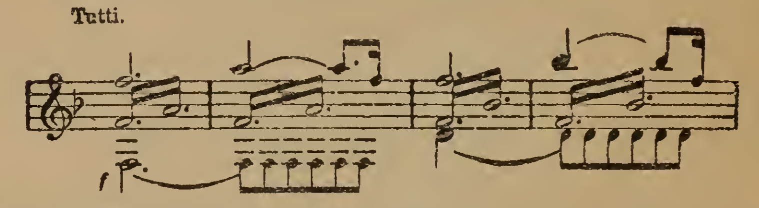
Die Symphonie hebt ohne Einleitung mit einem frischfröhlichen Thema an; das ganze Hauptthema besteht nur aus 12 Takten, eigentlich nur aus 8, ja nur aus 4 Takten, da die zweite Gruppe von 4 Takten, welche sich wiederholt, nur die Antwort ist auf die 4 ersten Takte.

I. Satz. Allegro vivace e con brio.





Das kräftig ansetzende Übergangsthema



führt zum Seitensatz, dessen liebliches, originell rhythmisches Motiv vorerst in D-dur erklingt, vom Fagott humorvoll begleitet:



um, nach einer graziösen Wendung, in der Parallele des Haupttons in C-dur, von den Bläsern wieder aufgenommen zu werden, wobei den Streichern die früher durch das Fagott

ausgeführte Begleitung zufällt. Ein am Azur dahinziehendes duftiges Wölkchen beschattet für einen Augenblick die stimmungsreiche Landschaft,



dann leuchtet wieder alles im früheren beschaulichen Glanze:

Tutti.
Fl. u. Ob.
f
f

dolce
2. Geigen
1. Geigen
Fag.

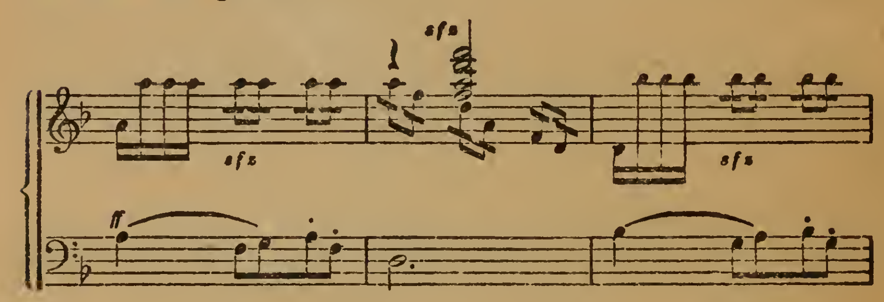
So wechselt der Nachsatz in kraftvollen und zarten Tönen und bringt den ersten Teil des ersten Satzes zum rauschenden Abschluss. Zu beobachten ist hier die kleine Geigenfigur in obigem Beispiele.

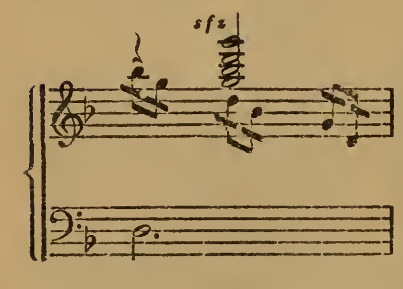
welche aus dem ersten Takte des Hauptmotivs stammt und zum Schlusse des Satzes in charakteristischer Weise zur Verwendung kömmt.

Betrachtet man nun den musikalischen Inhalt dieses in der Form so knappen ersten Teiles, so wird es schwer fallen, dieser Musik Worte unterzulegen. Es liegt jedenfalls etwas überaus Freundliches, Herzliches in diesen Weisen, ohne dass sie deshalb, bei allem Frohgemute, der Hoheit des Ausdrucks entbehren.

Der Durchführungsteil bringt eine kräftigere, bewegtere Stimmung. Nachdem der erste Takt vorerst eine Weile neckend hin und her gespielt wurde, tritt für einige Zeit an Stelle der Dur- die Moll-Tonart.

Zunächst setzen die Bässe den ersten Takt des Hauptmotivs kräftigst in D-moll ein, durch eine Art Kontrapunkt der ersten Geigen und durch dazwischen fallende Schläge der Bläser begleitet.





Nach G-moll geführt, übernehmen die 2. Geigen das Motivglied, die Bläser beantworten es, während den Bässen die bewegte Begleitung zufällt. Noch reicher gestaltet sich die 2. Wiederholung dieser Periode in F-moll; hier leiten die ersten Geigen wieder das Ganze, die

Bässe antworten, die 2. Geigen und Bratschen kontrapunktieren. Die Periode moduliert nach Des-dur; es drängt mächtig vorwärts. Das Motivglied, von Takt zu Takt wiederholt, wird nun schon nach dem ersten Viertel beantwortet; die 2. Geigen und Bratschen führen Gegenbewegung aus, während die Bläser wie früher kräftig dazwischen fahren.



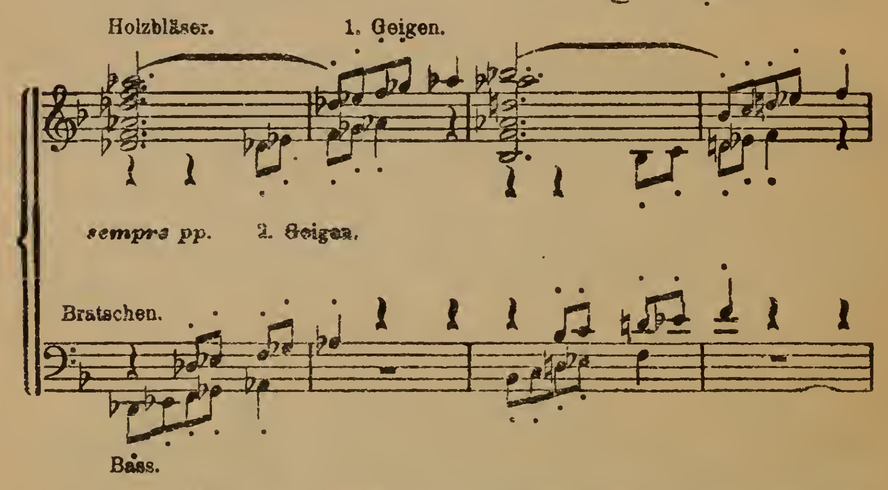
Wie das wächst; wie das steigt. Welche Kraft entfaltet sich! Mit voller Wucht verharrt schliesslich alles auf der Dominante des Haupttons, auf C, um nun endlich in mächtigem Aufschwung das Hauptthema und damit die Wiederkehr in den ersten Teil zu erreichen. An Stelle der ursprünglichen Beschaulichkeit entfaltet nun aber dieses Thema durch andere instrumentale Anordnung einen ungeahnten Glanz. Der Wiedereintritt des an und für sich ja schon kraftvollen Themas übt in dieser Form einen überwältigenden Eindruck aus.



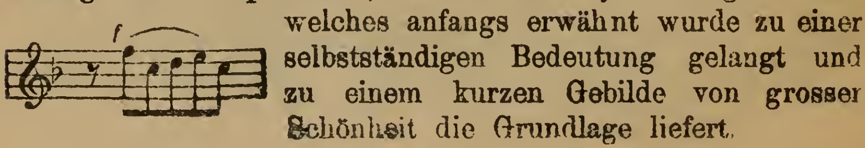
Wirft man einen kurzen Rückblick auf den Durchführungsteil, so ergiebt sich, dass derselbe auf zwei, streng genommen nur auf einen einzigen Takt, auf dem Motivteile: aufgebaut ist. Dieses kleine Bruchstück eines einfachen Themas genügte dem Genie Beethovens, um das dramatisch bewegte, bedeutende Tongebilde zu schaffen, welches den Durchführungssatz ausmacht.

Nach Wiedereintritt des durch sinnige Wiederholungen länger ausgesponnenen Hauptthemas, nimmt der dritte Teil im Wesentlichen denselben Verlauf wie der erste.

Im gross aufgebauten, wenn auch nicht sehr ausgedehnten Schluss-Anhang verwendet der Komponist vorerst den dritten Takt des Anfangs in folgender neckisch-graziösen Form:



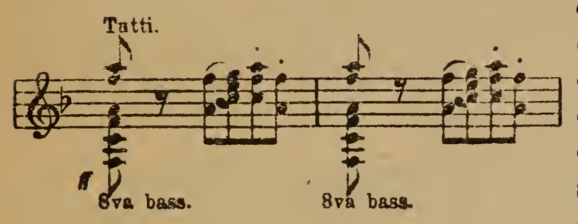
Das führt zu einer nochmaligen pomphaften Wiederholung des Hauptthemas, worauf dann jenes Begleitmotiv,



welches anfangs erwähnt wurde zu einer selbstständigen Bedeutung gelangt und zu einem kurzen Gebilde von grosser Schönheit die Grundlage liefert.

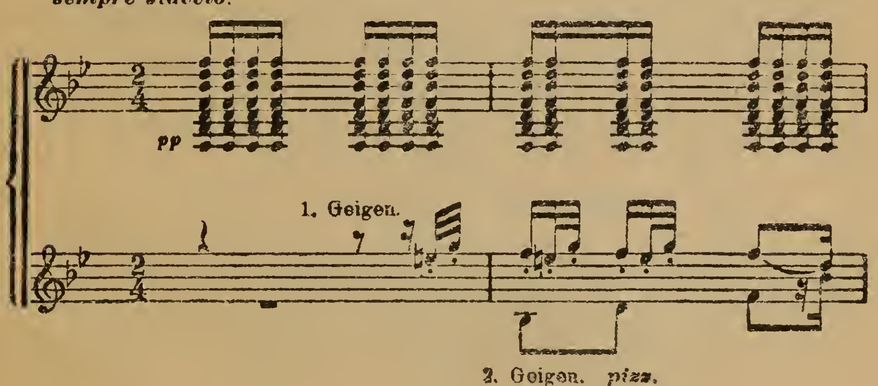


Die Bässe übernehmen alsdann mit diesem Motive die Führung; noch einmal ertönt das Hauptthema, dieses Mal wie eine triumphierende, den Sieg verkündende Fanfare, dann wird es leiser, entfernter — und mit einer köstlichen Wendung, gleichsam mit einem herzlichen Abschiedsgruss, schliesst der erste Satz.



II. Satz. Allegretto scherzando.

Liebliche Blumen wiegen ihre Köpfchen hin und her; lichte Tautropfen (das pizziccato der 2. Geigen) fallen dazwischen.



Ein lauter Klang unterbricht die geheimnisvolle süsse Stille, doch nur für einen Augenblick und das emsige Treiben geht weiter. Abermals ertönt plötzlich das Rufen dazwischen; diesmal wiederholt und wie vom Echo leise erwiedert.

Bratschen. Bässe.

sfz sfz f

Quart.

Bässe Hörner.

Dann wird die Stille für eine Zeit lang unterbrochen; fest und kräftig, wie eine Willensverkündung, tritt das Seitenthema auf:



Ein Flüstern und Wispern, — ein leises Hin- und Herhuschen, — dann lauscht alles still den Orgelklängen, über welchen eine Melodie voller Innigkeit und Grazie schwebt. (Anhang).

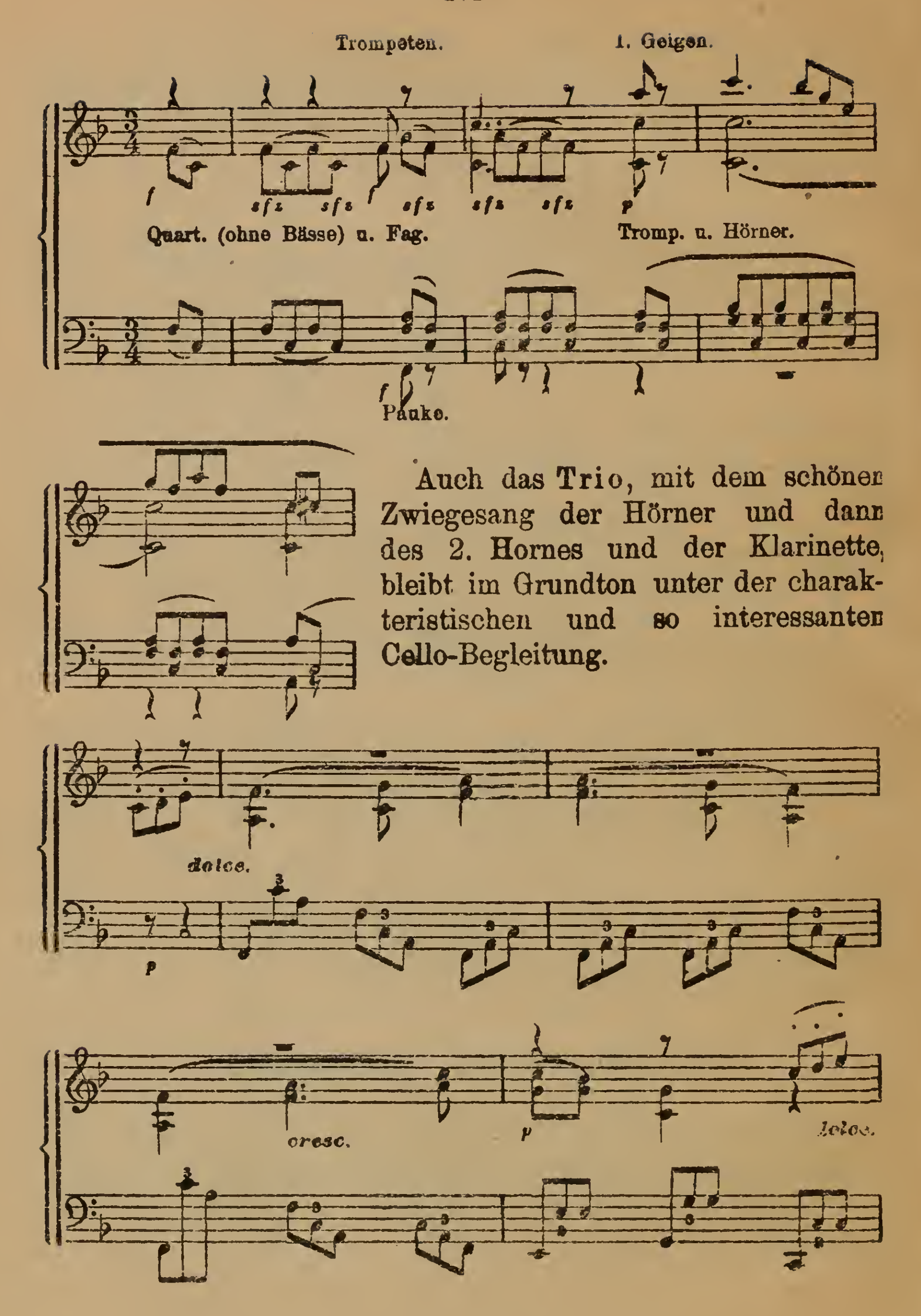


Das Hauptthema wird wieder erreicht und in etwas reicherer Färbung zieht das herrliche Bild nochmals vorüber.

Wer kennt nicht dieses Musikstück? Wer hat nicht schon in tiefster Empfindung, in seligem Selbstvergessen diesem duftigen, humorvoll-graziösen, liebreizenden Tonmärchen gelauscht, dem Dichter eingegeben durch — eine Taktmaschine! Durch Mälzel's Metronom!

III. Satz. Tempo di Menuetto.

Dieser Satz trägt durchwegs einen ländlichen, teilweise bukolischen Charakter. Gleich die derben Klänge des Anfangs, welchen eine friedlich heitere Weise folgt, erzeugen diesen Eindruck.



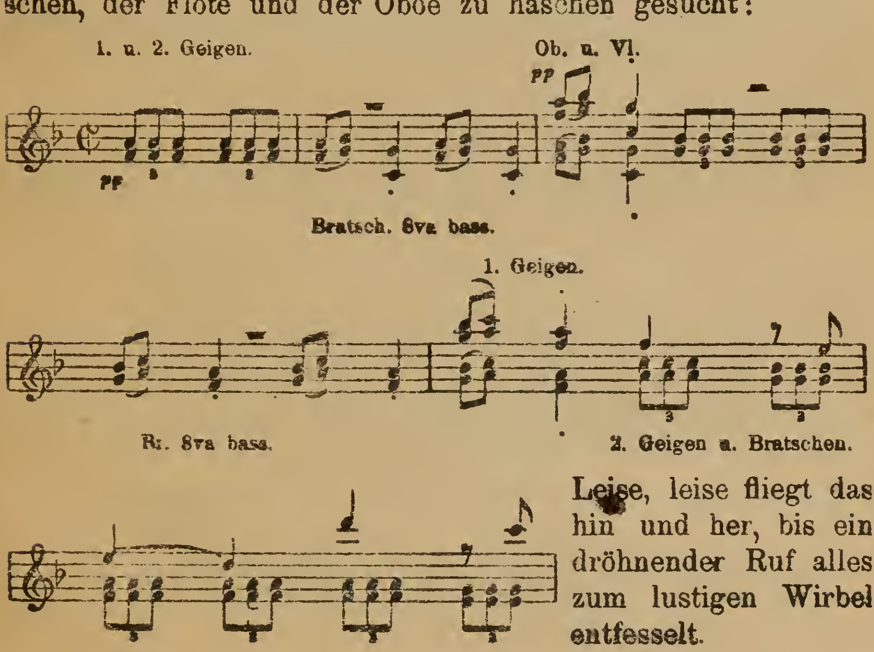
Auch das **Trio**, mit dem schönen Zwiegesang der Hörner und dann des 2. Hornes und der Klarinette, bleibt im Grundton unter der charakteristischen und so interessanten Cello-Begleitung.



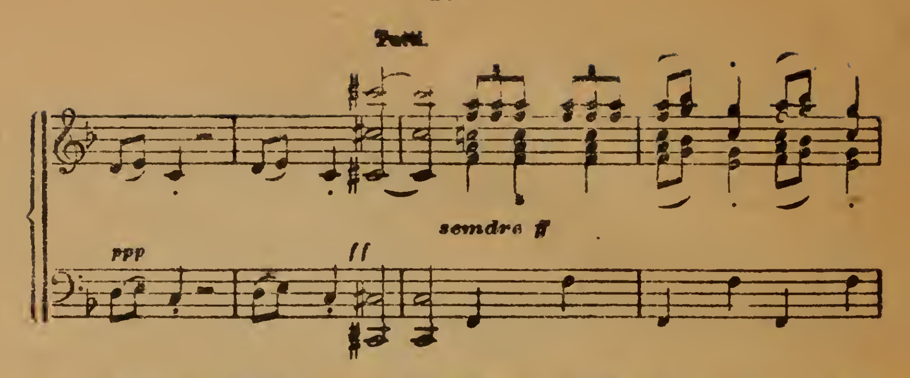
Es liegt über dem ganzen Satze eine einheitliche überaus glückliche Stimmung, deren Reizen sich wohl kaum ein Hörer entziehen kann.

IV. Satz. Allegro Vivace.

Der Höhepunkt des Werkes wird in diesem Satze erreicht. Alles was heitere Laune, feiner Humor, geistreiche Phantasie und überaus kunstreiche Arbeit hervorbringen können, ist in diesem Musikstücke voll der herrlichsten Eingebungen enthalten. Die 1. und die 2. Geigen beginnen, von den Bratschen, der Flöte und der Oboe zu haschen gesucht:



Leise, leise fliegt das hin und her, bis ein dröhnender Ruf alles zum lustigen Wirbel entfesselt.



Mit schweren Schritten tappen nun die Bässe einher (Nebensatz); der Discant sucht es ihnen nachzumachen; die Bässe fahren dazwischen

Bläser.

Quart. semdre ff

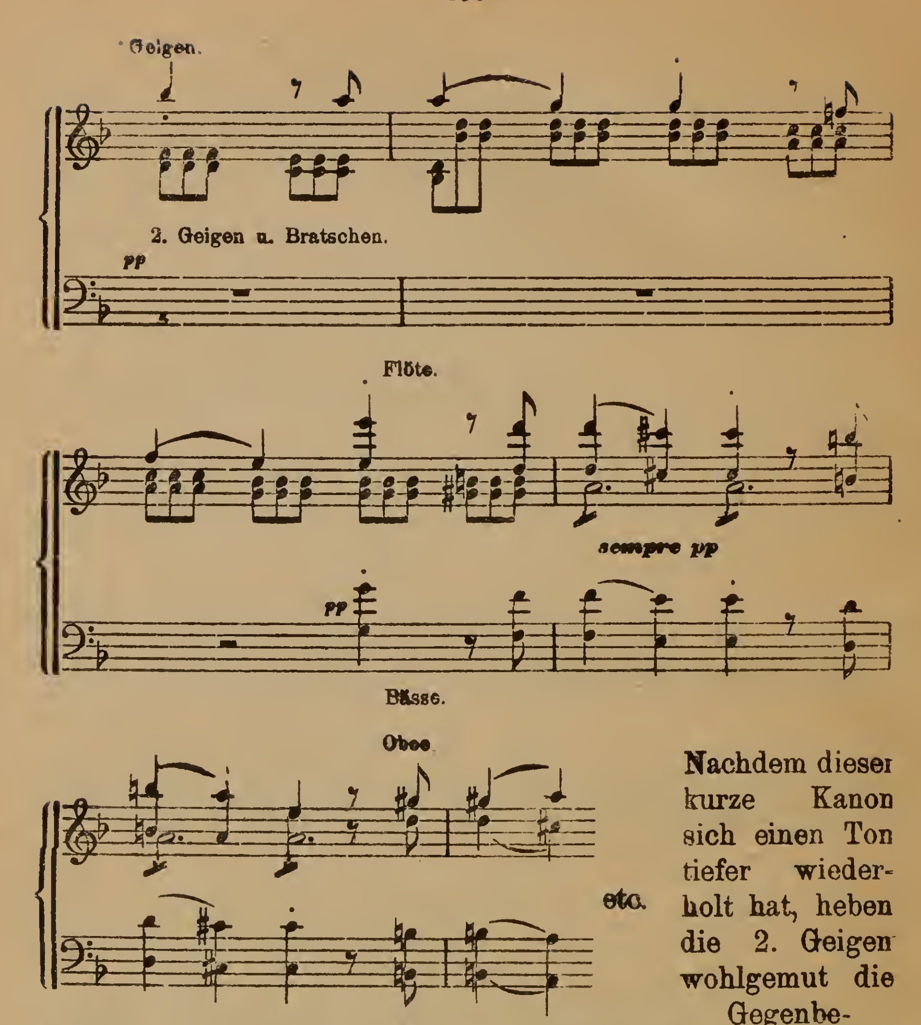
Geigen.

und es entsteht ein Streiten, ein Hin- und Herzerren zwischen dem Quartett und den Bläsern, welchem durch das sanft doch gebieterisch auftretende „As" ein schnelles Ende bereitet wird. Eine süss innige Melodie, erst in As-dur von den 1. Geigen, dann in C-dur von der Flöte und Oboe, unter wiegender Begleitung des Geigen und des Celli ausgeführt (Seitensatz), ertönt beschwichtigend und besänftigend:

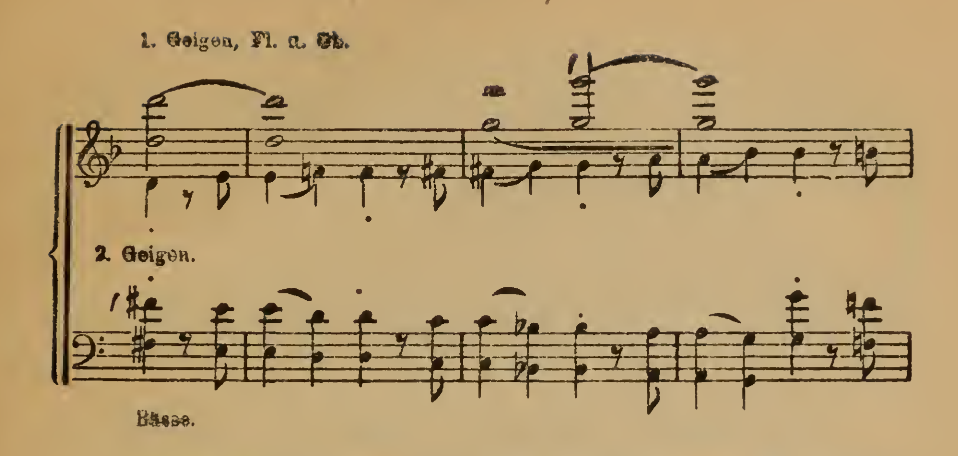


Das fröhliche Treiben stellt sich wieder ein und führt zum glänzenden Schlusse des ersten Teiles, des in Rondoform gehaltenen Satzes.

Nachdem das Hauptthema wieder verklungen, beginnt der Durchführungsteil, — trotz seiner Kürze eine der interessantesten, genialsten Arbeiten des grossen Tonschöpfers — mit dem zweiten Abschnitte des Hauptthemas. Die ersten Geigen setzen es an, die Bässe und die erste Flöte nehmen es auf halbem Wege auf, während die erste Oboe einen schüchternen Versuch macht, sich an dem Spiele durch Gegenbewegung zu beteiligen.



Nachdem dieser kurze Kanon sich einen Ton tiefer wiederholt hat, heben die 2. Geigen wohlgemut die Gegenbewegung, die bis dahin nur begleitend war, als selbstständiges Motiv an, während die 1. Geigen mit Bläsern ein neues Motiv, die zur Quart aufsteigenden gehaltenen Töne, hören lassen. Mit Eintritt dieser Periode hören die Triolenbegleitung sowie die leise Tongebung auf. Erst war es ein Spielen munterer, leichtfüssiger Wesen, jetzt ist es ein Ringen zwischen Titanen.



Die Stimmen verweben sich immer mehr und mehr; der Diskant übernimmt wieder das Thema, während den Bässen die Gegenbewegung zufällt; dann wechseln wiederum die Rollen, wobei auch das Thema eine Art Umkehrung erfährt. Mit der Verkürzung des Themas folgen auch die scharf einsetzenden Quartengänge schneller auf einander.

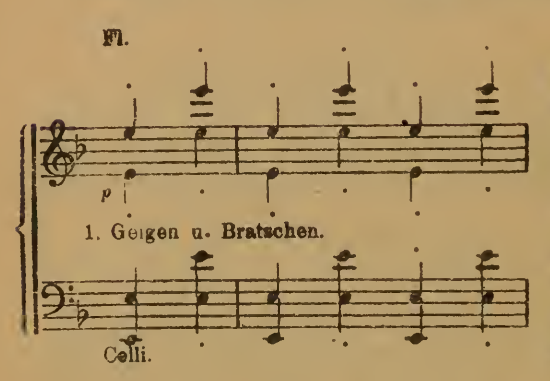




Mit ungemeiner Steigerung gelangt das Stimmgewoge nach A-dur, wo sich alles zu einem mächtigen Unisono



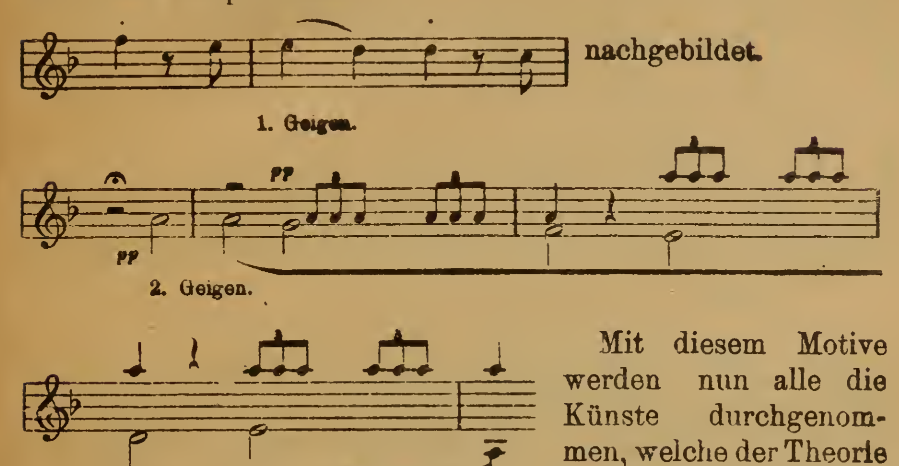
vereinigt, worauf dann in vollster Stärke das Hauptthema in obiger Tonart erklingt. Es bricht plötzlich ab, und nur die begleitenden Oktavensprünge bleiben übrig.



Die Pauken und das erste Fagott nehmen auf dem Tone f diese Sprünge im pp ab — und die Wiederholung des ersten Teiles beginnt, — eine der originellsten und reizendsten Wendungen, die sich denken lässt.

Mit den im Durchführungsteile gebotenen geistvollen Kombinationen lässt es der gewaltige Tonschöpfer aber nicht genug sein. Seine unglaubliche Kunst, aus kleinen Motivteilen die bedeutendsten Gebilde zu schaffen, bewährt sich auf's Neue im Schlussanhange.

Dieser hebt, nach einer langen Generalpause, mit einer bis zur Quinte langsam absteigenden Tonleiter an, dem Teile des Hauptthemas



nachgebildet.

Mit diesem Motive werden nun alle die Künste durchgenommen, welche der Theorie bekannt sind: Nachahmungen, Umkehrungen, Verengungen u. dgl. mehr. Selbstredend aber hat man es hier nicht mit dem leblosen Wesen, mit dem sogenannten Papier-Kontrapunkt zu thun; das Genie haucht jenen Künsten pulsierendes Leben ein und es entsteht ein Tonstück, welches trotz seiner Kürze ebenso grossartig in seiner machtvollen, bis zur höchsten Potenz sich steigernden Entfaltung ist, wie kunstvoll in seiner reichgegliederten Gestaltung.

In verstärktem Jubel erklingt das Hauptthema in D-dur; wieder sind es die Pauken und das Fagott, welche durch die Wiederholung der spassigen Oktavensprünge zum nochmaligen Eintritt in das Hauptthema zurückführen. Doch damit ist das letzte Wort noch nicht gesprochen, die Lust noch nicht erschöpft. In wildem Taumel wirbelt das Thema nochmals in Fis-moll auf; mit gewaltigem Griffe in die ursprüngliche Tonart F-dur zurückgeführt, wird der letzte Takt des nachstehenden Beispiels kontrapunktisch zu einer erneuten Steigerung verwendet



und die holde Melodie des Seitensatzes erklingt wieder, erst von der 1. Flöte, der ersten Oboe und dem 1. Fagott angestimmt, dann durch die Bässe wiederholt.

Nach mehrfachen wunderbaren Episoden, auf deren Einzelnheiten einzugehen uns der Raum verbietet, erfolgt endlich die Krönung des gigantischen Tongebäudes durch die erst so imposant in voller Stärke durch eine, dann so humoristisch durch fünf Oktaven leise auftretenden Terzen, und in breiter, glänzender Pracht schliesst dieses ausserordentliche Musikstück.

Gustav Erlanger.

L. van Beethoven.

Neunte Symphonie in D-moll.

Wenn wir von einem Meister sagen dürfen, dass seine Werke den Kommentar zu seinem Leben bilden, so ist es Beethoven. Sie sind das treueste Spiegelbild seiner Seele, seiner Freuden und Hoffnungen, seiner Schmerzen und Leiden. Zu den gewaltigsten Denkmälern seines Alles überragenden Geistes gehört die neunte Symphonie; sie ist ein künstlerisches Selbstbekenntnis, ein geistiges Testament, das er uns hinterlassen hat. Nach den höchsten Problemen hat hier wie in der hohen Messe sein Riesengeist mit der ganzen Kraft seiner Seele gerungen. Durch welterschütternde Dissonanzen kämpft sich Beethoven hier zu der Ahnung ewiger, beseligender Harmonien, durch dunkle, sternenlose Nacht zum hellstrahlenden Morgen hindurch. Das Prinzip des Gegensatzes, das doch eigentlich das Grundwesen der absoluten Instrumentalmusik bildet, ist in der Neunten auf das höchste gesteigert; aber nicht nur formell. Der grosse Widerstreit zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen dem freien, ungehemmten Flug des Geistes und der unserem Sein anhaftenden Erdenschwere, all die Nöten des Lebens, die bitteren Enttäuschungen des Herzens und dann wieder der volle Jubel der Seele, der über alles sieghaft hinschreitet und in

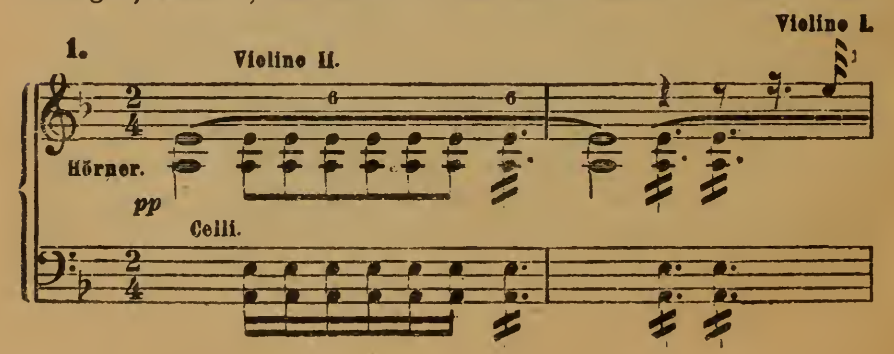
übermächtigen Tönen den Hymnus der Freude anstimmt: all dies hat in diesem Werk einen überwältigenden Ausdruck gefunden. Von Rubens pflegten die italienischen Maler zu sagen, dass er Blut in die Farben mischt, von Beethoven können wir wohl mit Recht behaupten, dass er alles mit seinem Blute schrieb.

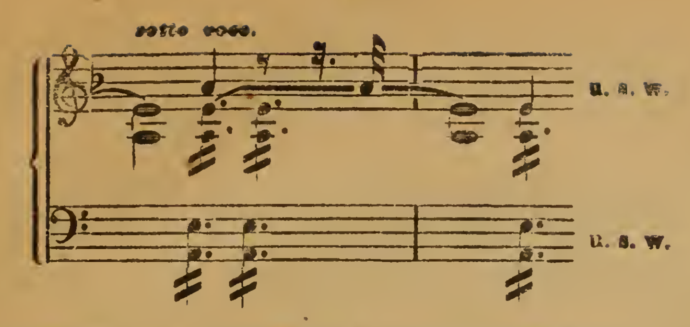
Erster Satz.

Allegro ma non troppo, $^2/_4$ Takt. Besetzung: Steichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 B-Klarinetten, 2 Fagotte, 2 D-Hörner, 2 B-Hörner, 2 Trompeten, 2 Pauken.

Die ersten Entwürfe zur neunten Symphonie stammen bereits aus dem Jahre 1817, doch erst von 1822 an beschäftigte sich Beethoven ernstlich mit der Ausführung und ein ganzes Jahr ging noch dahin, bis die Vorarbeiten zum ersten Satz ihren Abschluss gefunden hatten.

Der erste Satz illustriert den hoffnungslosen Kampf gegen das rauhe, unbeugsame Schicksal. Wilde, ohnmächtige Verzweiflung packt das nach Freuden sich sehnende Herz; immer stürmischer wird der Kampf der sich widerstrebenden Elemente, die Stimmen im Orchester stöhnen gleichsam nach Erhörung und Erlösung, ein düsterer, ungebändigter Trotz giebt dem Ganzen seine Signatur. Zu den geheimnisvoll in der Tiefe murmelnden Quinten, zucken aus der Höhe die Ansätze zum Hauptthema hernieder, dessen Charakter ein trotziger, kühner, dämonischer und doch wieder heroischer ist.





Dieses Motiv gestaltet sich immer drängender, bis im 16. Takt dann das erste, vom vollen Orchester angestimmte Thema

wie in ungebändigtem Trotz herniederstürzt. Es verliert sich in ungemessene Weiten, denn an eine begrenzte perio-

dische Gliederung hat sich Beethoven nicht gehalten, ohne aber dadurch formlos zu werden. Die Weiterführung des Themas

3. Violine I.

sfz sfz sfz sfz ff

sfz p

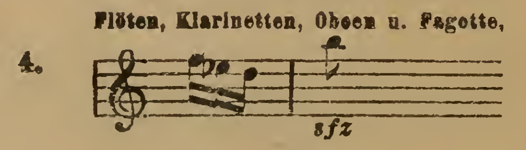
Holzbläser.

sfz sfz

Violine I.

dim. p

enthält alle die lebenskräftigen Gedanken, die wir in der weiteren Entwickelung des Satzes finden, der unmittelbar nach der Vorführung dieser Motive zu der unheimlich brütenden, freudelosen Stimmung des Anfangs zurückführt, um dann in B-Dur einzusetzen. Es erscheint dann noch ein weiteres Motiv,



das weiter gesponnen wird. Bläser und Streicher werfen es einander gleichsam zu und übertragen es dann auf die übrigen Instrumente, bis in den Flöten, Klarinetten und Fagotten die liebliche, freundlich-anmutige Weise



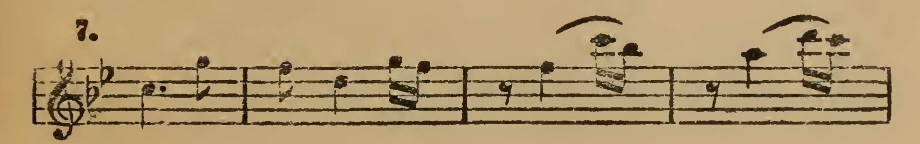
erklingt, und von den Oboen und Hörnern aufgegriffen wird. Wie ein Weheruf aus schwer bedrängtem Herzen setzt das Seitenthema in der ersten Klarinette und dem ersten Fagott, dann in der Flöte und Oboe mit Motiv 6 ein, zu dem die Streicher eine unheimlich-grollende Figur bringen.

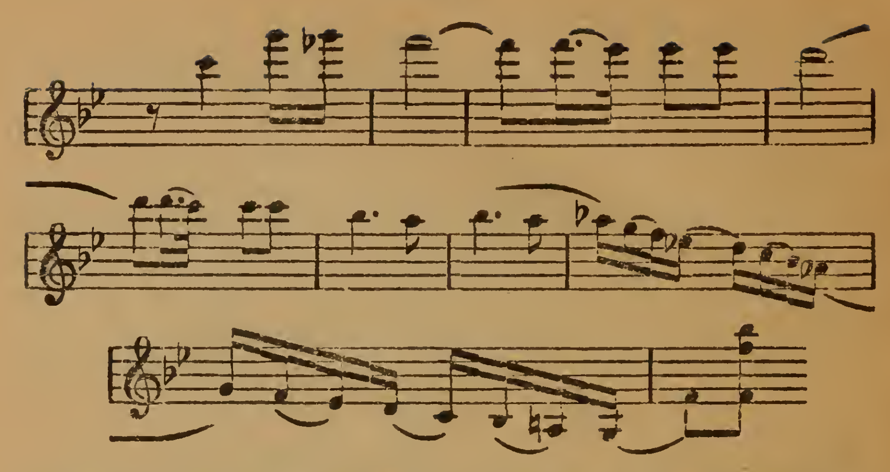
6. Klar. u. Fag. Oboen u. Flöten.

Streicher.

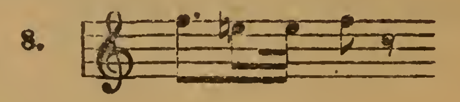
Klar. u. Fag.

Auch hier finden wir in der weiteren Fortsetzung des Themas

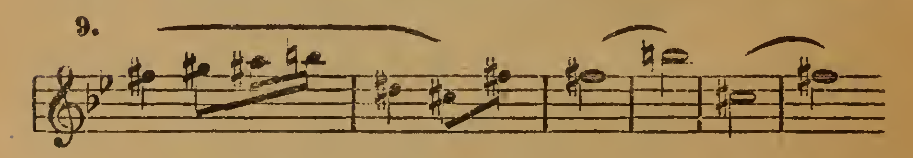




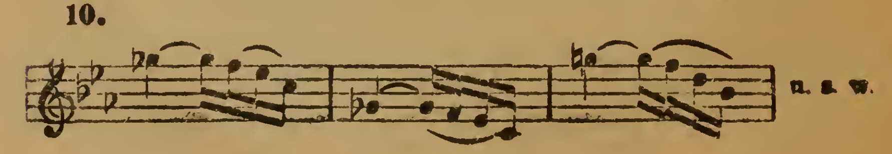
jenes sich Verlieren in das Unbegrenzte, in das Unendliche. Unbegrenzt zeigt sich hier auch Beethovens Erfindungskraft, um den ihn beherrschenden Empfindungen Ausdruck zu geben. Kaum ist das Thema verklungen, so setzt ein neues, herausforderndes Motiv



ein, dem sich die Geigen mit der innigen melodischen Phrase



entgegenstellen, während die Bratschen und Celli wie in ohnmächtigem Groll das Motiv No. 8 pianissimo anschlagen. Aber das schmerzliche Gefühl behält die Oberhand. In den Geigen und Holzbläsern taucht dann eine neue Weise



auf, bis plötzlich die Bässe wie in grimmer Wut sich trotzig aufbäumen.



Die Holzbläser antworten mit der beschwichtigenden Weise



Aber das kampflustige Motiv No. 8 behält die Oberhand und nach einem letzten Aufschrei, kehrt die Anfangsstimmung zurück.

Nunmehr folgt der genial konzipierte Durchführungssatz, dessen Kulminationspunkt jene Stelle bildet, wo Beethoven zum Hauptsatz zurückkehrt und die Pauke 38 Takte lang zu den lang ausgezogenen Accorden der Bläser und dem im Streichquartett einsetzenden ersten Thema ihr D wirbelt. Nochmals werden die Hauptmotive vorübergeführt; endlich scheinen die Stimmen zu verstummen, aber die verzweifelnde Stimmung bricht wieder durch und steigert sich unaufhaltsam bis, gleichsam ein Strahl der Hoffnung, das erste Horn eine freundliche Weise zu den plötzlich aufhorchenden, auf den Ton a sich vereinigenden übrigen Instrumenten erklingen lässt.



Aber die Nacht bricht um so tiefer wieder herein, und zu den Klagerufen der Bläser erscheint die düstere, geheimnisvolle Figur der Fagotte, Bratschen, Celli und Bässe.

14.

D- u. B-Hörner u. Trompeten. Oboen u. Klar.

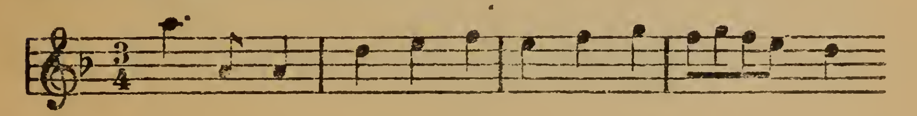
Fagotte, Violen, Celli u. Bässe.

Nochmals erklingt unisono, wie ein letzter Aufschrei, in allen Instrumenten das erste Thema, und in unbeugsamem Trotz schliesst der erste Satz.

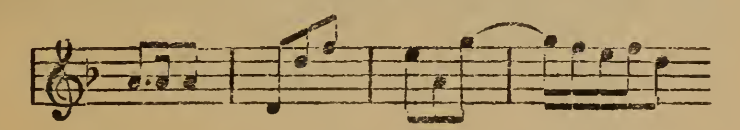
Zweiter Satz.

Molto vivace, ³/₄ Takt. Besetzung: Streichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 C-Klarinetten, 2 Fagotte, 2 D-Hörner, 2 B-Hörner, 2 D-Trompeten, 3 Posaunen, Pauken.

Von bacchantischer Ausgelassenheit ist der zweite Satz, der an Goethes Wort erinnern mag: „Von Freude sei nicht mehr die Rede, dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuss.“ Dem Molto vivace liegt ein Thema zu Grunde, das Beethoven schon 1815 aufzeichnete, um eine Fuge darüber zu schreiben. In seiner ursprünglichen Gestalt lautete es nach Nottebohm:



Einige Jahre später schrieb Beethoven sich ein in dem Charakter des eben mitgeteilten gehaltenen Themas auf:

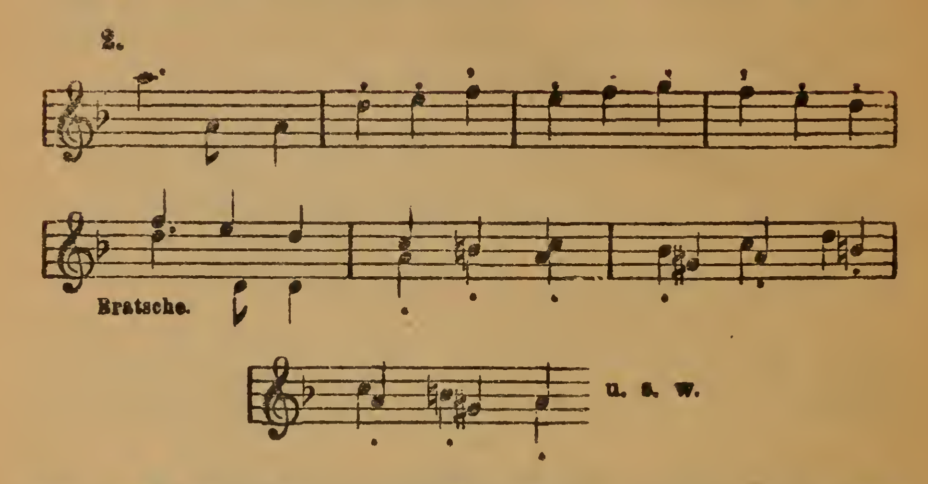


Auch hierüber wollte Beethoven einen fugierten Satz schreiben, doch kehrte er zu dem ersten Gedanken zurück, den er nur im letzten Takt modifizierte.

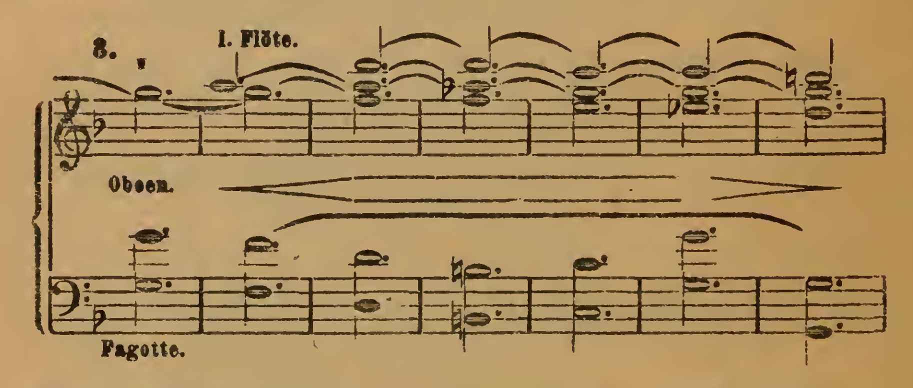
Dem zweiten Satz liegt gleichsam als musikalisches Motto, das Anfangsmotiv des ersten Themas zu Grunde.



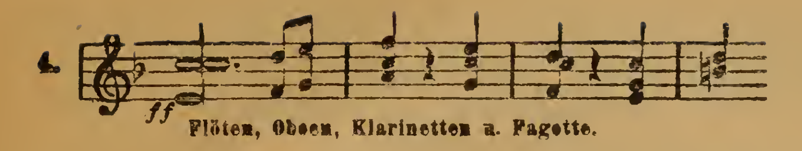
Nunmehr setzen die zweiten Geigen pianissimo mit dem Thema



ein, das als Fugato durchgeführt wird. Heimlich und leise begonnen, steigert es sich zu immer ausgelassenerem Jubel. Eine kurze Unterbrechung des rauschenden Wirbeltanzes findet durch folgende Episode der Bläser statt:

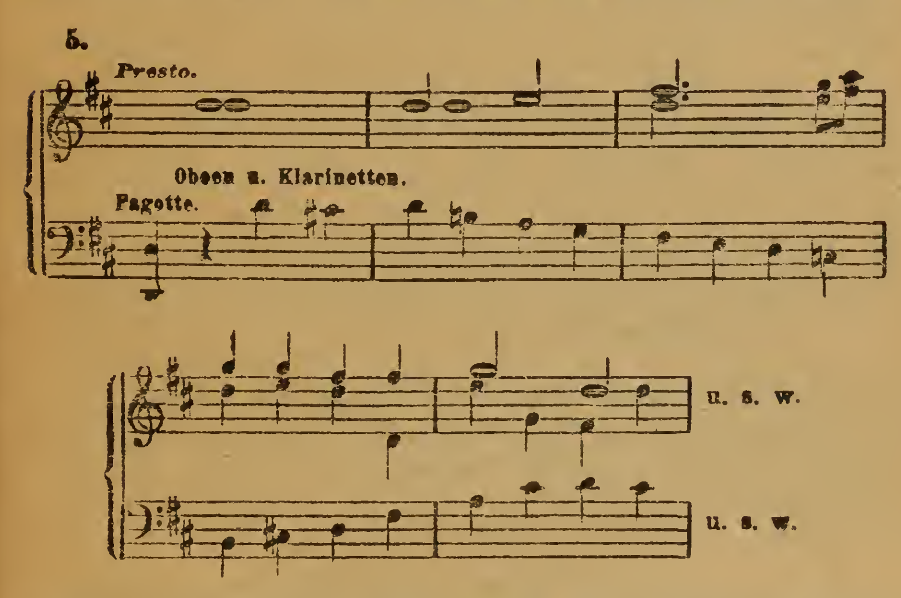


zu dem die Streicher leise, gleichsam verstohlen das rhythmische Motiv No. 1 bringen. Doch die ausgelassene Stimmung behält die Oberhand. Die Bläser rücken, nach einem Augenblick anscheinender Ruhe, mit der derben, hagebüchenen Tanzweise

4.


an, während die Streicher wie im trunkenen Taumel das rhythmische Motiv 1 vernehmen lassen.

Nach dem Pianissimo-Schluss des ersten Teils tritt eine kurze Stockung ein. Pausen unterbrechen das in immer höhere Tonlagen steigende Anfangsmotiv des Themas, bis letzteres selbst von den Fagotten und den übrigen Holzbläsern ergriffen und in immer neuen Kombinationen gleichsam vorüber saust. Da tönt plötzlich die freundliche Melodie

5.


hinein. Das Streichorchester führt die Stimmung weiter, während das Horn die Melodie 5 aufnimmt. Die übrigen Instrumente, selbst die Posaunen beteiligen sich an dem weiteren Fortgang, der sich zu einem Hymnus an die Freude gestaltet, der bereits auf den Schluss des letzten Satzes hinweist. Plötzlich aber poltert gleichsam das Motiv 1 in die

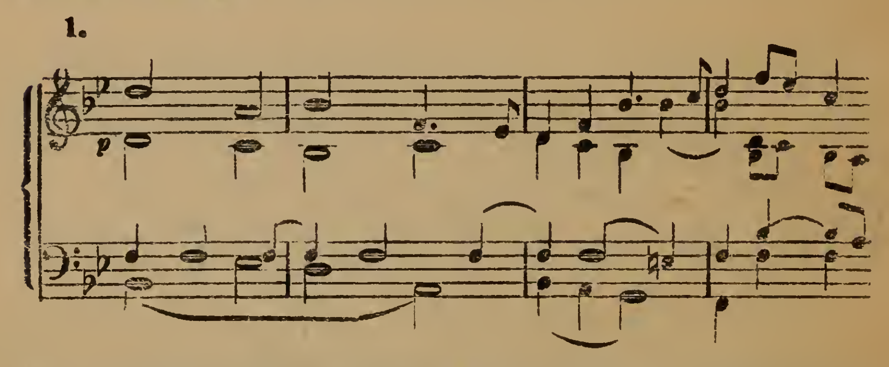
freudige Stimmung hinein, und das Bacchanale nimmt seinen Fortgang, die Stimmen überstürzen sich gleichsam, bis der Satz in einem wilden Presto endigt.

Dritter Satz.

Adagio molto e cantabile, 4/4 Takt. Besetzung: Streichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 B-Klarinetten, 2 Fagotte, 2 B- und Es-Hörner, 2 B-Trompeten und Pauke.

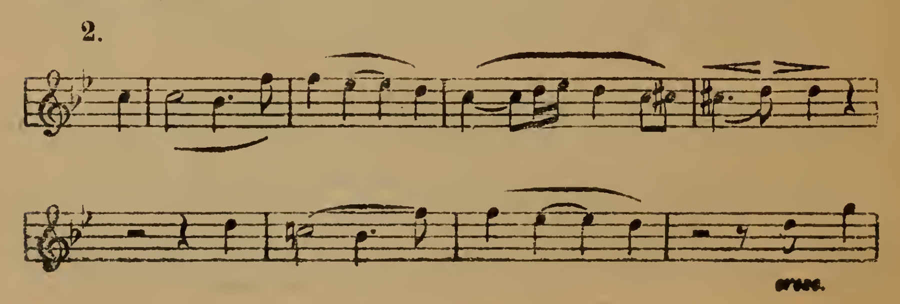
Das Adagio ist einer der seelenvollsten Instrumentalsätze, die Beethoven geschrieben hat. Fromme Inbrunst atmet das erste, von den Geigen, Bratschen und Celli angestimmte Thema

1.



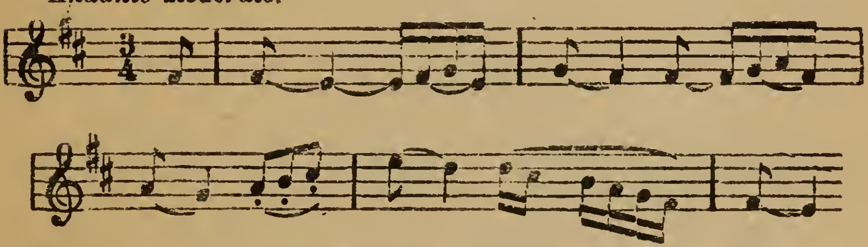
Die Holzbläser und Hörner wiederholen die letzte Phrase der Cantilene, worauf die Geigen, vom Echo der Bläser in ihrem Gesang uur zuweilen aufgehalten, das Thema weiter ausführen,

2.



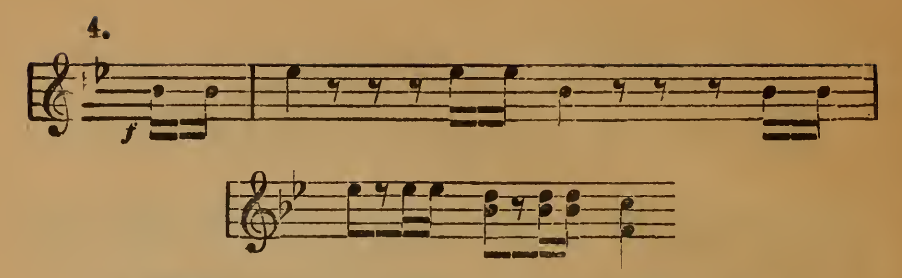


das ohne eigentlichen Schluss, sich in das Unendliche, Unergründliche verliert. Es führt unmittelbar in das zweite Thema ein, das die zweiten Geigen und Bratschen bringen.



Diese Melodie war, wie Nottebohm berichtet, schon aufgezeichnet, bevor der Satz in der Skizzierung fertig war, während die später noch öfter modifizierte Niederschrift der Hauptmelodie erst zwischen Mai und Juli 1825 erfolgte. Dass dieses zweite Thema ursprünglich nicht für die neunte Symphonie bestimmt war, geht auch aus einer Äusserung des Neffen von Beethoven hervor, der über das Adagio bemerkte: „Mich freut nur, dass Du das schöne Andante hineingebracht hast.“ Nach der Durchführung dieses Themas bilden sich Variationen-Gruppen. Das erste Thema erscheint dann wieder. Von wunderbarer Wirkung ist unmittelbar vor den Variationen im $\frac{12}{8}$ Takt dessen Eintritt nach dem Septaccord auf ges b des fes auf dem Quart-Sextaccord von B-dur — f d b — in der wie in lichter Höhe flimmernden ersten Flöte.

Immer dringender, wärmer und ausdrucksvoller wird die Sprache; der Wunsch nach Frieden und reiner Freude wird erst gegen Schluss auf einen Augenblick getrübt durch den rücksichtslosen Kampfruf der Trompeten, Hörner und Holzbläser:

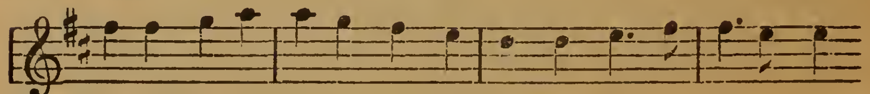


Der Satz tönt in friedlicher, seliger Stimmung aus.

Vierter Satz.

Besetzung im Allgemeinen: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, D- u. B-Hörner, D-Trompeten, 3 Posaunen, Pauke und Streichkörper.

Das Lied von Schillers „An die Freude“ beschäftigte Beethoven von jeher. Schon im Jahre 1793 schrieb Staatsrat Fischenich aus Bonn an Charlotte von Schiller, dass der Meister die einzelnen Strophen des Liedes bearbeiten wolle. Wie aus dem Skizzenbuch von 1798 hervorgeht, hatte Beethoven in diesem Jahre die Worte: „muss ein lieber Vater wohnen“ in Musik gesetzt. Im Jahre 1812 beabsichtigte er einzelne Teile für die Ouvertüre op. 115 zu benutzen; es unterblieb jedoch. Erst aus dem Jahre 1822 stammt folgende Aufzeichnung:



Freude schöner Götter-funken Toch-ter aus E - ly-si-um.

Um dieselbe Zeit schrieb er aber auch folgende Weise zu denselben Worten nieder:





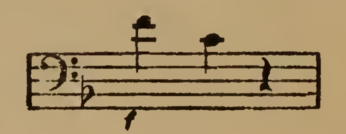
Beethoven ging längere Zeit mit sich zu Rate, ob er den letzten Satz rein instrumental behandeln, oder auch die Singstimmen dazu ziehen sollte; er dachte sogar eine Zeitlang daran, den vierten Satz mit einer Fuge zu schliessen, zu der er die zweite Version des Themas vom zweiten Satz benutzen wollte. Auch ein Motiv, das wir im letzten Satz des Streich-Quartetts op. 132 finden, hatte er für den vierten Teil der Symphonie ausersehen. Endlich entschloss er sich für die vokale Behandlung und die vorausgehende intrumentale Einleitung mit den Recitativen der Kontrabässe. „Von einer vokalen oder instrumentalen Ein- oder Überleitung zum chorischen Teil — führt Nottebohm aus — wie wir sie kennen, findet sich in den Skizzen aus der Zeit vor Juli 1823 keine Spur. Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1823 und während der fortgesetzten Arbeit zur Komposition des Schillerschen Textes kam Beethoven auf den Gedanken, die zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragene Hauptmelodie mit einem recitativartigen Vorspiel, ferner mit einem Anklang an den ersten Satz der Symphonie und mit einem jene Melodie ankündigenden Motiv einzuleiten. Damit war der erste Schritt zur jetzigen Einleitung geschehen. Es fehlt zunächst noch die Motivierung des Eintritts der Singstimmen durch Worte. Diese zu finden hat Mühe gekostet.“

* * *

Der vierte Satz ist der Schlussteil eines erschütternden Dramas. Die einzelnen Teile der Symphonie stehen unter sich im innigsten geistigen Kontakt, sie sind die Glieder eines künstlerischen Organismus, dem eine einheitliche Idee zu Grunde liegt. Welche überwältigende Wirkung, wenn nach dem Gesang verklärten himmlischen Friedens des Adagio, das Orchester mit einem wilden Aufschrei einsetzt und nun

der Kampf von neuem beginnt. Noch einmal schweben sie an uns vorüber „gleich Schatten vorübergewehter Wolken, die Traumgestalten des vergangnen Lebens“. Noch einmal ringen sie um die Oberhand: der erste Satz mit seinem ungebändigten Trotz, seinem dämonischen, negierenden Zug; dann der zweite, dieser Gaukeltanz des Daseins, und der dritte mit dem heissen, innigen Flehen um Glück und Frieden, bis endlich die Zunge gelöst, bis der Jubel immer höher anschwillt und die Menschenstimme einsetzt, da die Instrumente unvermögend sind zu verkünden, dass die Nacht vergangen, der Tag der Freude angebrochen ist.

In erschütterndem Kontrast zu den himmlischen Klängen des Adagio steht der grell dissonierende Anfang des vierten Satzes, der eine Welt voll Weh und Leid, aber auch voll Freude und Jubel in sich schliesst. Mit einer grellen Dissonanz setzen die Holzbläser nebst Hörner und Trompeten im Presto, $\frac{3}{4}$ Takt ein. Die Bässe erheben energischen Einspruch gegen das wilde Toben des Orchesters. Pianissimo ertönt hierauf die Quintenstelle aus dem ersten Satz, um vor der nochmaligen eindringlichen Rede der Bässe zu verstummen. Wie aus der Ferne erklingt in den Holzbläsern die ausgelassene Weise des zweiten Satzes. „Nicht doch“,



rufen die Bässe dagegen an. Da ertönt in den Flöten, unterstützt von den Oboen, Klarinetten, Fagotten und B-Hörnern, das Anfangsmotiv des Hauptthemas aus dem Adagio. Nunmehr beruhigen sich auch die Bässe. Noch ein letztes leidenschaftliches Aufzucken des Orchesters, und die erste Oboe und das erste Fagott stimmen den Anfang der Freuden-Hymne an.

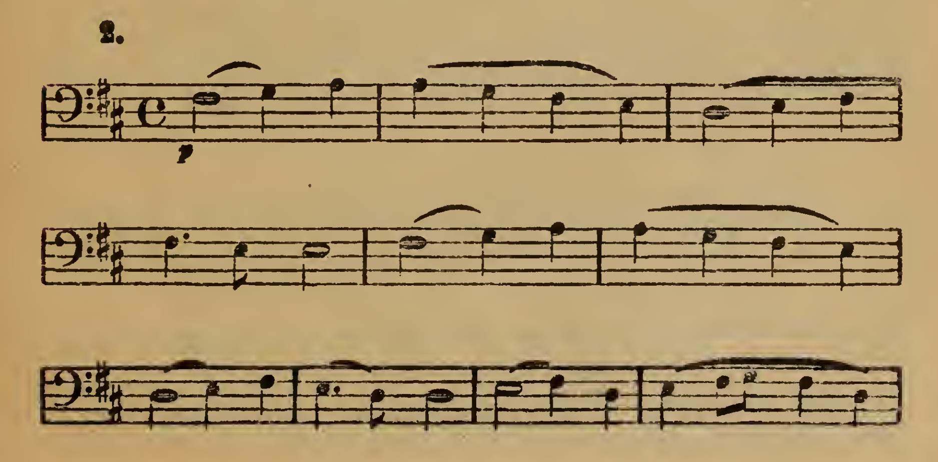
1.

Oboe I. — Oboen I. u. II.

Klarinette I. — Klarinetten I. u. II.

Fagotte.

die durch grollende Zwischenrufe in ihrer weiteren Entwicklung unterbrochen wird. Und nun erklingt in den Bässen leise, wie ein vergessener Sang, das von jetzt ab vorherrschende Lied der Freude.





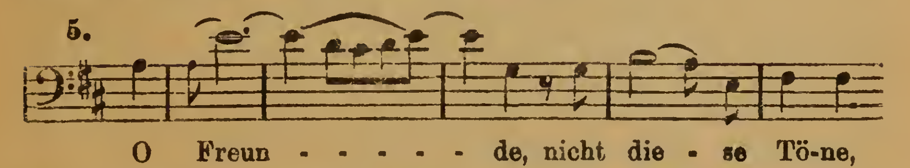
Dieses Thema wird zunächst in einem Fugato im Streichquartett durchgeführt, während das Fagott mit seiner rührenden Weise



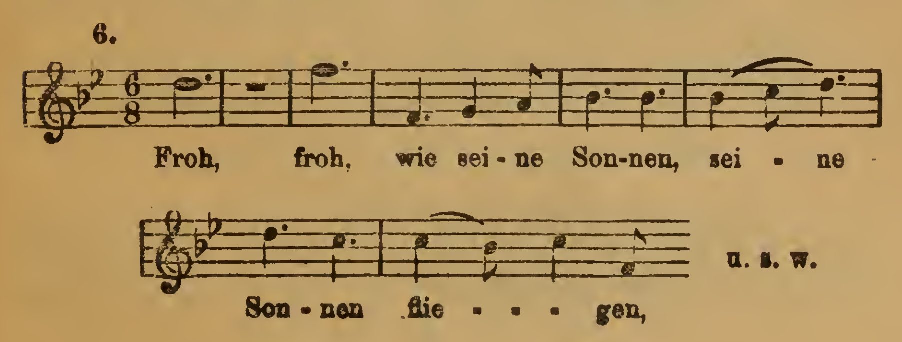
einen wunderbaren Kontrast dazu bildet. Schliesslich stimmt das ganze Orchester ein. Immer höher schwillt der Jubel an, bis nach der rührend-schönen Stelle — erste Flöte, Geigen und Bratschen —



der laute Aufschrei des Ochesters die Stimmung unterbricht. Aber die feindliche Macht ist besiegt.



setzt der Solo-Bass ein; die Nacht ist vergangen, hell bestrahlt die Sonne den lichten Tag und jubelnd, begeisternd braust der Hymnus der Freude daher. Die Singbässe stimmen das Freudenthema an, das vom Solo-Quartett und vom Chor aufgegriffen wird. Immer mächtiger erklingen die Jubeltöne, bis nach der feierlichen Stelle: „Und der Cherub steht vor Gott", das *Alla marcia,* Allegro assai vivace mit Fagott, Kontrafagott und Gran Tamburo einsetzt. Im weiteren Verlaufe dieses Teiles beteiligen sich Triangel und Becken, Hörner, Trompeten und die Holzbläser mit dem Piccolo und dem Streichkörper. Der Solo-Tenor stimmt dann die Heldenweise



an, an der die Chortenöre und Bässe sich beteiligen, während das Orchester in ausgelassener Lust dahinrast. Der Chor und die Solostimme werden von dieser Stimmung immer mehr fortgerissen, bis ersterer unter den herniederstürzenden Figuren der Geigen, den Hymnus an die Freude anstimmt. Bis hierher besteht der vokale Teil aus Variationen des Freuden-Thomas. Das folgende Andante maestoso G-Dur, $\frac{3}{2}$ Takt, ist ein Satz von erdrückender majestätischer Gewalt: „Seid umschlungen, Millionen", der aber noch übertroffen wird an Erhabenheit durch das Adagio ma non troppo: „Ihr stürzt, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?" Von welcher tiefen Wirkung sind hier die vom Chor gleichsam gestammelten Worte, die ab- und anschwellenden vollen Accorde der Holzbläser und der drei Posaunen! Eine wunderbare Stelle ist ferner jene am Schluss: „über Sternen muss er wohnen" mit den schwirrenden Geigen und den gleichsam in der Höhe glitzernden Harmonieen der Holzbläser.

In dem nun folgenden Allegro energico tritt zu der Freuden-Melodie das neue Motiv aus dem Andante maestoso:



In geistvoller Weise werden beide Motive durchgeführt. Nach der bang-stockenden Stelle: „Ihr stürzt, Millionen" bricht der Jubel im Allegro ma non tanto, D-dur,

$\frac{2}{2}$, **mit voller Gewalt aus, der im P r e s t i s s i m o, diesem göttlichen Bacchanale, den höchsten Ausdruck erreicht.**

Trotzdem ein Weber, Spohr und sogar ein Mendelssohn sich dem grandiosen Werke teils absprechend, teils kühl gegenüber stellten, trotzdem ein David Strauss die Neunte den Liebling eines Zeitgeschmacks nannte, dem in der Kunst nur das Barocke als das Geniale, das Formlose als das Erhabene gelte, hat sie eine Popularität erlangt, wie kaum ein zweites Werk. Galt es den Griechen für ein Unglück, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben, so möchten wir denjenigen nicht glücklich preisen, der diese erhabene Riesenschöpfung eines der grössten Geister aller Zeiten nicht gehört hat.

Bass-Solo. O, Freunde, nicht diese Töne! sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!

Bass-Solo und Chor. Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium!
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, Dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng (frech) geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo Dein sanfter Flügel weilt.

Solo-Quartett. Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein;
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund,
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Chor. **Ja, wer auch nur etc. etc.**

Solo-Quartett. Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod,
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott!

Chor. Küsse gab sie uns etc. etc.

Tenor-Solo. Froh, wie seine Sonnen fliegen,
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Tenor- und Bass-Chor. Laufet, Brüder, eure Bahn etc.

Chor. Freude, schöner Götterfunken etc. etc.

Chor und Soli. Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen;
Ihr stürzt nieder, Millionen;
Ahnest Du den Schöpfer, Welt,
Über Sternen muss er thronen.

Chor. Freude, schöner Götterfunken etc. etc.

Anton Bruckner

Achte Sinfonie C moll

Kleine Partitur-Ausgabe

in geſchmackvollem Pappband

Liſzt-Schubert

Geſammelte Lieder

für Pianoforte übertragen

Enthaltend:

Schwanengeſang, Winterreiſe und 8 Lieder

4 Bände in moderner Ausſtattung

Leopold Godowsky

Chopin-Studien

Geiſtvolle Paraphraſierungen zum Konzertvortrag und zum Studium, eine Hochſchule moderner Klaviertechnik.

Bisher 43 Nummern erſchienen.

Klavier-Kompositionen

von

Paul Juon

Op. 1. 6 Skizzen. M.
1. Elegie 1,50
2. Notturno 1,50
3. Canzonetta 1,50
4. Duettino 1,50
5. Berceuse . . . . . 1,—
6. Petite Valse . . . . 1,—

Op. 12. 6 Konzertstücke.
1. Capriccio 1,50
2. Canzona 1,50
3. Humoreske 1,50
4. Etude 1,50
5. Intermezzo 1,50
6. Ballade 1,50

Op. 14. Tanzrhythmen.
7 Stücke für Klavier 4hdg.
Heft I, II je . . . . 3,—

Op. 18. Satyre u. Nymphen.
9 Miniaturen . . . n. 6,—
1. Etude „Najaden im Quell“ 1,50
2. Idylle „Pan mit der Syrinx“ 1,50
3. Rêverie „Träumende Oreade“ 1,50
4. Intermezzo grotesque „Pan philosophiert“ . 1,—
5. Valse lente „Driadenreigen im Mondenschein“ 1,50
6. Elegie „Napaie in tiefer Betrübnis“ . . . . 1,—
7. Humoreske „Pan von Bacchus kommend“ . 1,50
8. Canzonetta „Liebeständelei“ . . . . . 1,—
9. Scherzo „Nymphe flieh! Schnell! Satyr hascht dich!“ 1,50

Op. 20. Kleine Suite. M.
I. Trotzig — Zärtlich. II. Traurig. III. Geschwätzig. IV. Tänzchen 2,—

Op. 22a. Sonate für 2 Klaviere, nach dem Sextett Op. 22 . . . . . . 10,—
(Zur Aufführung sind 2 Exempl. nötig.)

Op. 24. Neue Tanzrhythmen, für Klavier 4händig.
Heft I, II, III je . . 2,—

Op. 26. Präludien und Capricen . . . . . n. 6,—
1. Präludium (F moll) . 1,20
2. Capricciotto (E dur) 1,50
3. Präludium (Cis moll) 1,50
4. Intermezzo (D dur) . 1,50
5. Präludium (D moll) . 1,20
6. Capriccio (F dur) . 1,50
7. Präludietto (C dur) . 1,—
8. Präludium (C moll) . 1,—
9. Intermezzo (G dur) . 1,50
10. Capriccio (H dur) . 2,—

Op. 30. Intime Harmonien.
12 Impromptus . . n. 5,—
Einzeln:
1. Wogen 1,50
4. Romantisches Wiegenlied . . . . —,60
7. Es geht die Sage . —,60
8. Kleine Tarantelle . 1,50
9. Sphinx . . . . . —,60
11. Ruhige Liebe . . —,60

Op. 32. Psyche. Tanzpoëm.
Daraus für Klavier:
1. Liebesgang und Lilienwalzer. 2. Intermezzo. 3. Irrlichtertanz . . n. 2,—


3 1197 00223 1840